TOUS LES MOTS SONT ADULTES

DU MÊME AUTEUR

Aux éditions Fayard
Tous les mots sont adultes, méthode pour l'atelier d'écriture, 2000.
Rolling Stones, une biographie, 2002.
Daewoo, 2004.

Aux éditions Verdier
L'Enterrement, récit, 1992.
Temps Machine, récit, 1993.
C'était toute une vie, récit, 1995.
Prison, récit, 1997.
Paysage Fer, récit, 2000.
Mécanique, récit, 2001.
Quatre avec le mort, théâtre, 2002.

Aux éditions de Minuit
Sortie d'usine, roman, 1982.
Limite, roman, 1985.
Le Crime de Buzon, roman, 1986.
Décor Ciment, roman, 1988.
La Folie Rabelais, essai, 1990.
Calvaire des chiens, roman, 1990.
Un fait divers, roman, 1994.
Parking, 1996.
Impatience, 1998.

Aux éditions Les Solitaires intempestifs
Pour Koltès, essai, 2000.
Quoi faire de son chien mort ?, théâtre, 2004.

Aux éditions Flohic
Dehors est la ville, essai sur Edward Hopper, 1998.

Aux éditions du Cercle d'Art
Billancourt, sur des photographies d'Antoine Stéphani, 2004.

François Bon

Tous les mots sont adultes

Méthode pour l'atelier d'écriture

Nouvelle édition
refondue et augmentée



INTRODUCTION

Nous n'aurions plus rien d'humain si le langage en nous était en entier servile.
Georges Bataille,
L'Expérience intérieure.

En quatre ans, le statut de ce qu'on nomme *ateliers d'écriture* a changé : où nous étions quelques-uns à expérimenter, de plus en plus d'enseignants incluent des temps d'écriture créative dans le sein de leur cursus, et même sans appui ni statut, les universités (pas forcément celles de lettres) sont plus nombreuses aussi à en proposer à leurs étudiants. Et nos techniques sont utilisées, de plus en plus et de mieux en mieux, dans les dispositifs de formation, d'insertion ou de soin, qui auront compté pour beaucoup dans la possibilité de solidifier et mûrir une réflexion d'abord artistique.

Parallèlement, quantité de questions qu'on nous posait autrefois, sur le statut ou la convocation de l'intime, sur le statut d'écrivain amateur des participants, se sont quelque peu usées. L'atelier d'écriture est un formidable vecteur pour l'appropriation de la littérature, et tirer son propre plaisir de l'écriture, y prendre du risque, apprendre à situer sa singularité dans la diversité des

démarches d'écrivains. L'idée simple qu'on n'apprend pas la philosophie sans philosopher commence à s'imposer pour la littérature. Pour moi, je considère ma tâche terminée si devient possible pour le participant de marcher seul dans le travail, et s'orienter dans ses lectures. Je n'ai jamais considéré ma tâche en atelier comme accompagnement de la gestation d'un livre : mais cette frontière aussi désormais se fait plus poreuse, quand si souvent on reconnaît dans tel jeune auteur publié celle ou celui qu'on a croisé dans tel stage, ou bien que d'animer soi-même un atelier est ce qui vous permet de passer de l'écriture personnelle à la route plus âpre du livre. Ajoutons que les lieux de pratique d'écriture sont de plus en plus des lieux d'initiative et d'événements, créant une nouvelle tradition de lecture publique inventive et contribuant à déplacer le statut même de la littérature, poétique ou narrative, dans ses usages sociaux : le livre n'en est plus le territoire unique, mais c'était tellement récent qu'il le soit devenu…

Depuis quatre ans, j'ai mené de nombreuses expériences nouvelles, notamment en lycée professionnel, ou lors de stages de formation. Si j'ai mûri, c'est en m'appuyant plus résolument sur une autre description de la littérature : d'après sa relation au réel, au mental, au statut de la voix ou de l'image plutôt que selon la division par genres ou par siècles, qui m'apparaît de plus en plus préjudiciable et obsolète, mais reste l'organisation dominante de l'école et de l'université. Et bien sûr, par la découverte progressive de nouvelles pistes d'ateliers : la littérature est une discipline artistique, l'atelier n'est pas seulement une pratique de relais ou de transmission, il nourrit ce point fragile d'échange et de recherche entre l'art et le monde.

Ainsi, je pratique plus souvent des cycles où procéder par réécriture, suite d'exercices continus sur un seul texte. Ou l'appui sur des auteurs que je ne savais pas auparavant utiliser, l'étonnante Marguerite Duras, mais aussi Jacques Roubaud, Antoine Emaz ou Edmond Jabès.

À partir d'auteurs comme Georges Perec, Valère Novarina ou Claude Simon, on peut développer des pistes d'écriture susceptibles d'explorer des territoires qu'ils ébauchent, mais nous ont laissés ouverts. Et d'autres auteurs trouvent dans cette utilisation créative une importance neuve, par exemple Nathalie Sarraute ou Francis Ponge : facile de les utiliser, pas forcément évident de trouver quel appui et comment. Au bout du compte, la possibilité pour nous de nous rendre visible le monde, une réalité qui ne se produit pas forcément d'elle-même comme représentation.

J'ai pu vérifier, ces quatre ans, la stabilité de ce que j'avais proposé dans la première édition de ce livre, qui résultait déjà de dix ans de pratique. Je n'ai donc pas souhaité en produire un « tome II », mais utiliser les nouvelles facilités de l'informatique pour proposer le même livre, débarrassé de quelques exercices trop méthodologiques, et renforçant l'appui et la curiosité sur ces pistes inédites du contemporain, celles qui permettent de construire soi-même un cycle d'ateliers plutôt que d'en transposer les recettes.

J'ai eu la chance de tester chacune de ces propositions dans des contextes très différents : une proposition d'écriture se stabilise par rodage, écarts. Au fil du livre viendront des remarques sur la lecture à voix haute, sur les différentes stratégies d'écriture collective, et bien sûr de nombreux extraits nouveaux. Sans doute, aussi, la

pratique des ateliers d'écriture m'a permis d'infléchir mon travail personnel, d'entrevoir de plus près comment ces textes inouïs qui résultent de l'atelier nous ouvrent des pistes esthétiques d'exigence neuve pour la littérature.

Ce livre n'est donc pas simplement une édition révisée du premier *Tous les mots sont adultes*, mais plutôt une recomposition du projet. Ce qu'il y a de fixe dans la démarche : s'appuyer sur ce qui me semble permanent, les paramètres isolés ou individuels qu'on convoque dans l'instant complexe de l'écriture, et pour chacun de ces paramètres convoquer une œuvre littéraire où son fonctionnement propre est particulièrement en évidence. Il n'y a pas de déclinaison particulière de l'atelier d'écriture selon ses publics, seulement une façon de se positionner soi-même quant à ce qu'on cherche, et comment on l'expose. Quelle que soit la forme prise par cet exposé, et la simplification éventuelle de la consigne, c'est en sachant avec précision sur quoi on l'appuie dans la littérature qu'on saura l'utiliser, ou inventer à son tour ses propres appuis.

Un bon souvenir de cette période traversée depuis la première publication de *Tous les mots sont adultes*, c'est une vidéo réalisée pour une des rares formations d'animateur en atelier d'écriture, celle de l'université de Rennes, neuf questions de Cathie Barreau auxquelles je devais répondre en moins de quatre minutes. Que se passe-t-il, par exemple, la première fois qu'on anime un atelier d'écriture. Il s'agissait d'un stage d'insertion, à Bezons, en 1982, et je ne savais même pas que faire écrire des gens cela s'appelait *atelier d'écriture*. Bien plus tard, au lycée Jacques-Brel de La Courneuve, en 1991, j'étais venu douze semaines d'affilée, j'apportais sim-

plement les auteurs qui me semblaient importants, et c'est l'émotion véhiculée par les textes qui peu à peu me permettait ce moment en amont, où dans sa bibliothèque on choisit le livre, la forme ou le passage, ou l'histoire à raconter, une vie d'auteur tout entière parfois, en fonction de l'atelier. Encore deux ans, et lorsque je recommencerai ce sera à Montpellier, Sète et Lodève, et la possibilité de tenter la même proposition d'écriture plusieurs fois la même semaine, avec des publics très différents. Alors ce moment si important, le temps dont on dispose pour lancer l'atelier, on peut l'appréhender lui-même comme travail. On peut provoquer des séances d'atelier formidables avec une proposition qu'on utilise pour la première fois, mais rien à voir avec la même proposition lorsqu'on l'aura éprouvée cinq ou huit fois, qu'on peut anticiper en partie les textes qu'elle va induire, et que c'est tout cela qu'on va mettre en *jeu*.

Seconde première fois, l'éternelle première fois qu'est la découverte d'un groupe nouveau, quels que soient le parcours et la diversité du public. Longtemps, je m'en suis tenu à un exercice fétiche, les *lieux où on a dormi* de Georges Perec (voir ci-dessous), qui rend si bien visible la fonction nécessaire de l'écriture et ce qu'elle fait apparaître qui ne lui préexiste pas, comme il place si bien la langue sur cette autre phrase pour moi fétiche, le *on écrit toujours avec de soi* de Roland Barthes, cette magnifique faute de grammaire qui permet que la convocation et la traversée nécessaires de l'intime ne soient ni dévoilement ni finalité. Maintenant, j'essaye d'autres points de départ, mais qui soient cependant appuyés sur une *image mentale* facilement convocable, un immédiat dépôt intérieur de langue que la page blanche doit simplement accueillir, transposer. « Pour écrire, il faut déjà écrire »,

dit Maurice Blanchot, à qui j'ai emprunté ce titre *Tous les mots sont adultes*, cela reste le point de départ de l'atelier, quel que soit le public : mettre chacun face à du déjà écrit qui permette, oralement, d'en souligner la singularité, la beauté, l'accroche pour poursuivre.

Ce que nous nommons *public* faisait aussi l'objet d'une question : j'ai toujours détesté le mot *écrivant*, comme patient, subissant, passif. Je m'en tiens au modeste *participant*. Il y a aujourd'hui une tendance à considérer l'atelier d'écriture comme une sorte de pratique littéraire pour des gens qui ne sauraient pas l'aborder autrement, classes en échec scolaire, alphabétisation ou « adaptation », lycées professionnels en révolte, jeunes au chômage ou dans les dispositifs de réinsertion ou d'accompagnement, y compris prison. Non : le plaisir de jouer de la musique du texte et s'aventurer dans cette recherche est d'autant plus poussé que l'instrument est souple, et lui-même en recherche. Voisineront ci-dessous des textes venus de l'École normale supérieure (rue d'Ulm) et d'autres écrits la même semaine, voire le même jour, au lycée professionnel du Val d'Argenteuil. Reste que celles et ceux qui ont une pratique extrême du réel nous le révèlent, non comme fait ou récit, mais d'abord structurellement, nous le rendent visible. J'ai besoin, quel que soit mon parcours d'atelier, que le laboratoire puisse s'appuyer sur cet imprévisible du réel : quand bien même nous partageons les mêmes gares et mêmes trains, nous verrons différemment les fenêtres, les habitats, le rapport au quai ne sera pas le même si c'est sur vous que tombe la fouille au corps des policiers (récurrent chez les garçons du lycée professionnel). À l'inverse, c'est seulement parce que eux aussi, ceux de l'extrême, sauront et percevront ce qu'on apprend nous,

pour la littérature, à leur syntaxe et à ce qu'ils me rendent visible, lisible, du monde commun, le monde en partage, que l'expérience menée ensemble relèvera d'une nécessité pour eux autant que pour moi.

Autre question : à savoir s'il faut être écrivain pour animer un atelier d'écriture. Question que de mon côté je ne me pose pas, puisque c'est à partir de ma recherche en littérature que je pratique les ateliers. On n'anime pas seul un atelier d'écriture, il y a avec nous l'enseignant, le formateur, l'éducateur. Dans tant et tant d'expériences, une fois que je pars, l'autre continue, et plus besoin d'écrivain. La ligne frontière, c'est la littérature, et non pas celle ou celui qui y recourt. Comment, dans le cycle d'atelier, on peut construire, pour chaque séance, pour chaque texte, le rapport avec les auteurs et les livres, et cela n'est pas évident. On ne trouvera pas dans ce livre des directions fondées sur les jeux d'écriture, sur le récit de vie, sur l'écriture fonctionnelle ou basée sur le genre (c'est un peu trop la mode ces divisions de stages ou ateliers « nouvelle », ou « scénario » ou « chanson » : il me semble préférable de travailler l'amont, le surgissement, la convocation, et apprendre à reconnaître soi-même où s'établit le rapport de nécessité d'une forme littéraire, quand bien même non identifiée par avance).

Il y a enfin ce que cela change en soi de conduire un atelier d'écriture, en quoi cela vous transforme dans vos propres pratiques d'écriture. Dans un premier temps, pour moi, cette question de visibilité du réel. La passion à approcher ce sentiment de présence qu'on a aux choses, aux visages, ou dans la ville, le déplier et que ce dépli soit de langue neuve. Non pas qu'on transpose dans son écriture personnelle cette révélation qui n'ap-

partient qu'à ceux qui l'écrivent. Mais le réel, dans sa complexité, pour ceux qui le constituent, on le reconstruit autrement, dans le travail solitaire, si la représentation intérieure qu'on en a est ainsi devenue plurielle et vive, acceptant de plus près les urgences. Je n'écris pas en fonction d'un destinataire, je n'écris pas en fonction d'un public, mais ma relation de la langue et du monde, ce qui pour chacun s'établit dans le temps de l'écriture, est plus nourrie, plus complexe. Une journée de travail d'écriture avec des étudiants d'une fac de Tokyo, et on a l'impression d'en découvrir bien plus, dans une salle qui ressemble tant aux mêmes salles, tables et chaises, de là d'où vous êtes, qu'en trois jours de marche dans la ville. L'atelier m'avive aussi en permanence l'intensité, l'émotion : les textes qu'on y écoute disent une tension, un saut dans l'inconnu, et quoi que ce soit qu'on élargisse et retravaille dans la durée, c'est ce saut qui prime, et ce qu'il a convoqué dans son instant. J'ai réappris certainement une intensité de l'acte d'écrire qui m'était perceptible, comme à tout un chacun, dans mes premiers cahiers, et dont le *métier* peut éloigner. Et puis ce goût du partage oral, des livres qui comptent pour écrire, du chantier et de la recherche où nous ne savons pas forcément avancer en intellectuel, mais qu'il faut ainsi exposer, explorer, même à tâtons, pour que cette recherche devienne concrète.

Et c'est ainsi que nous constituons progressivement des déclencheurs d'écriture, et la bibliothèque qui les accompagne, qui n'est pas forcément notre bibliothèque de lecteur. Ainsi apprenons-nous que le travail de la voix, de l'énonciation, du souffle et de l'énergie physique n'est pas une affaire de théâtralisation, mais aussi ce qu'on convoque dans l'instant de l'écriture, et que cela

aussi est tellement tenu à l'écart (m'a toujours frappé que les Instituts universitaires de formation des maîtres, alors que ceux qu'on y croise passeront l'essentiel de leur vie à parler à voix haute dans une classe, ne bénéficient dans leur formation que de quatre séances avec une orthophoniste, et que la culture de l'oralité soit ainsi réduite à sa technique, et si brièvement). Tout comme le vocabulaire purement artistique par quoi nous apprenons à constituer un accueil *non jugeant* du texte, en reconnaître la singularité, les potentiels, c'est au théâtre ou à la musique qu'il nous faut en puiser l'irréductible part technique.

Il y a donc, avant tout, ce temps dont l'animateur dispose pour lancer sa séance. Peut-être importe-t-il plus que le livre choisi puisse permettre de raconter une histoire. Non pas l'histoire du livre, mais celle de son invention, sa fabrique. Et que cela soit aussi l'histoire de celle ou celui qui a son nom sur le livre. Non pas que la biographie explique l'œuvre : on a passé ces lanternes, pour n'y plus revenir. Mais l'énigme de l'œuvre sera plus contrastée si mise en rapport avec le chemin d'une vie. D'abord parce que cela implique des durées, du temps. Le Julien Gracq des *Eaux étroites*, à soixante et onze ans, n'est pas le même que celui du *Château d'Argol*. Le Rimbaud qui quitte la poésie à vingt-quatre ans a sans doute résonné intérieurement pour Nathalie Sarraute, qui publie son premier livre à trente-sept ans, et dont nous proposons des exercices à partir de livres écrits à près de quatre-vingt-dix ans, et jamais elle n'a eu tant de force subversive. C'est cette histoire, ce pur chemin oral, qui ouvre l'atelier. Elle n'est pas un exposé de faits, elle est ce qui met en rapport la spécificité arbitraire d'une écriture avec une nécessité. Nécessité plurielle, en rapport aux

chemins conceptuels d'une époque, d'un genre, mais nécessité plus radicale dans l'appel à l'écriture, l'intensité du recours au langage. C'est ce fil qu'on essayera ici de suivre : non pas mettre des auteurs en avant pour un critère de type muséal, ou les hisser sur un socle qui les fige, mais parce que cette nécessité y résonne de façon plus aiguë, et nous permet prise. L'autre décalage qu'on affronte, c'est la notion même de « classique ». Les instructions de programme ont beau avoir connu récemment un assouplissement, une ouverture, jamais l'écart n'a été si grand entre les valeurs fixes sur lesquelles on s'appuie pour la transmission, et cette bibliothèque restreinte mais si active que nous avons appris à constituer, lentement, collectivement, pour que cette nécessité qu'on entend dans la langue soit reconduite dans le rapport aujourd'hui de l'enfant au monde.

Des livres comme *Espèces d'espaces* de Georges Perec, *Vous qui habitez le temps* de Valère Novarina, *L'Usage de la parole* de Nathalie Sarraute, *Lambeaux* de Charles Juliet et quelques autres devraient être utilisés bien plus largement et activement par l'Éducation nationale, dès le collège : encore faut-il en acquérir la conviction, et se doter des outils de transmission nécessaires. Le refus obstiné de toute structure de recherche en ce domaine, malgré la désaffection aggravée des effectifs en fac de lettres, comme si nous étions là iconoclastes, au mieux un genre de rebouteux, au pire un genre de plombier manipulateur, est évidemment préjudiciable : au terme de cinq ans à intervenir dans des stages de formation pour des enseignants, je ressens souvent cet écart comme un terrible gâchis, qui m'attriste. Un chemin toujours à refaire, à notre minuscule échelle, parce qu'il n'est pas pris en charge collectivement. Et une terrible ambiguïté : là où

nous devrions, à partir d'un corpus commun, nous consacrer aux questions touchant à l'atelier d'écriture lui-même, aux textes qu'il est susceptible de produire et comment les accueillir, nous avons à nous faire les intercesseurs de cet héritage contemporain : peut-être qu'autrefois cette dyschronie entre le *nouveau* (Rimbaud, Lautréamont, et même Nerval) et le moment où on les accueillait dans la transmission n'avait pas ce caractère d'urgence à ce qu'on la réduise ?

Nous sommes quelques dizaines, sans doute plus, à continuer de travailler dans ce sens, à y apprendre. Des séances en commun avec un danseur, et l'écriture du corps deviendra un autre enjeu, suscitera d'autres récits. Une rencontre hebdomadaire, dans un théâtre, avec des enseignants qui chaque semaine font eux-mêmes écrire leurs élèves, primaire, collège ou lycée, sur le même thème. Les textes qu'on reçoit d'un travail effectué par quelqu'un dont vous n'aviez jamais appris l'existence, dans une prison, ou un établissement psychiatrique et c'est encore une nouvelle révélation de possibles. Un stage de trois jours pour lequel on s'offre le luxe d'explorer une seule œuvre littéraire, et le domaine des ateliers semble démultiplié, ouvert. D'où l'accent mis, dans cette nouvelle édition, sur les fondamentaux, sur la démarche de construction d'une proposition plutôt que d'en étendre les recettes. Attention : domaine en mouvement. Mais bien trop timidement pourtant, dans les apprentissages et recherches d'aujourd'hui.

OUVERTURE : HOMMAGE À GEORGES PEREC

Un auteur, bientôt un quart de siècle après sa disparition, peut continuer de cheminer avec nous, en avant de nous. C'est le cas de Georges Perec, qui a disposé son vocabulaire formel de telle façon que cet écart avec les genres, les pratiques, la notion même de livre ou d'œuvre, reste en vis-à-vis de nos pratiques comme un déplacement en cours de nos propres habitudes et références.

Les travaux se poursuivent autour de son œuvre : nous apprenons à la cartographier mentalement, nous savons tisser les rapports d'un livre à l'autre. Mais, l'an dernier encore, une anthologie des textes « romanesques » de Perec, promise à autorité et large diffusion, a pu à nouveau imposer un recul dans ce qui nous importe de son œuvre : cette relation, justement, entre les livres, et ce qui place Perec en avant de nous, la relation de chaque livre à un projet global, projet sans cesse réénoncé dans l'œuvre même, mais à condition de ne pas restaurer les genres qu'il défait. Ainsi, la place centrale qu'occupent, pour le lire, *Espèces d'espaces*, ainsi que les deux recueils posthumes, *L'Infra-ordinaire* et *Penser/classer*. Quant à *W*, c'est un livre qui, heureusement, grâce aux travaux théoriques qui l'accompagnent, a déjà

commencé à franchir cette barrière : en lisant *W*, on ne lit pas une « autobiographie », on voit se déployer la stratégie même de l'écriture autobiographique, là où sa forme conventionnelle serait en échec. Et c'est en cela que le livre prend un caractère privilégié pour notre travail.

On se référera aux travaux de l'Oulipo pour l'utilisation des travaux de Perec dans le domaine des jeux d'écriture, et des textes à contrainte : ce sont des approches complémentaires, elles ne s'opposent pas, et d'ailleurs, même en les ajoutant, on ne recouvrirait pas cette œuvre laboratoire, laboratoire non pas seulement de Perec écrivant mais de nous tous, dans nos recherches d'aujourd'hui.

Lieux où on a dormi

Les inventaires ont deux qualités : la première, c'est de ne pas en appeler à l'imaginaire mais à la mémoire effective, disponible, et donc de pouvoir lancer l'écriture sans en appeler à des critères d'*inspiration* (mot bien obsolète) ou ces prétendues angoisses de la « page blanche » : ce qu'on va écrire, on l'a fait, c'est avéré par notre existence même, il n'y a qu'à secouer l'arbre, ou cueillir aux branches. Chacun dispose de ce matériau, énorme, riche, dont le mot même d'inventaire suppose la préexistence. Matériau qui n'appartient pas à une sphère collective, détachée de soi-même, mais pose d'emblée qu'il est subjectif et singulier, qu'il fait de nous un individu unique, infiniment singulier.

La seconde qualité est moins apparente, mais plus essentielle : la simple coupe, d'un item à l'autre de l'in-

ventaire, fait que la phrase ne s'interroge pas sur ce qui la précède et ce qui la suit. Son surgissement s'organise depuis un centre de gravité qui, étant celui de son objet unique, n'appartient qu'à elle seule. En insistant auprès des participants que peut-être la phrase a commencé avant, que sans doute on pourrait la continuer après, et que ce qu'on vise n'est pas le réel, mais ce minuscule fragment de mémoire, ce qui persiste, même flou, ou vague, et que c'est la subjectivité de cette perception qui compte, on fera traverser la rupture principale qui sépare le langage usuel de la prose littéraire. On va percevoir dès cette première et élémentaire bascule que chaque phrase dispose d'un poids et d'une force organique à partir desquels elle s'organise avec les autres pour former le récit. Sans même en parler préalablement, on va mettre les participants devant le fait accompli d'une matière phrase qui se constitue comme texte par son montage empirique depuis ses forces organiques, et non par la rhétorique de ses liaisons.

L'inventaire, la liste, est un enjeu littéraire essentiel, et la poésie le repère dans ses techniques depuis l'origine, énumérant les généalogies, les tribus ou les dieux. Et il reste une phase mentale essentielle en amont de la composition du texte, quel qu'il soit : dénombrement mental des possibles, des associations, des contenus, des sources : l'enjeu littéraire des inventaires est sans commune mesure avec la simplicité de ses énoncés.

Pour nous, ces formes brisées permettent de rompre avec la feuille blanche traditionnelle de l'écriture rédactionnelle. On peut plier, découper, partir d'une carte imaginaire, de papier marbré ou d'objets ramassés – il y a des collections à la Boutique d'écriture de Montpellier de ces objets devenus écrits : une grosse pierre qu'on

ramène chacun, un gigantesque ballon, une machine inventée. Le seul pliage en neuf cases d'une grande feuille A3 va générer qu'on n'abordera plus l'écriture comme linéaire, mais comme investigation d'une surface. On sera revenu à l'empreinte.

Un inventaire des lieux où on a dormi, c'est d'abord une réflexion sur la mémoire elle-même. S'y prendre sans méthode fait qu'on serait écrasé par une matière surabondante : à quinze ans, c'est presque quatre mille cinq cents lignes qu'il faudrait. Mais, dans l'obligation de penser à comment on va s'y prendre, on bascule déjà dans l'organisation mentale du texte. On peut suivre la chronologie exacte, mais si on part de trop loin en amont, elle est floue. On peut suivre le chemin d'une chronologie inverse, mais bien sûr toutes les nuits n'ont pas compté de la même façon, on est prisonnier des phases répétitives. On peut commencer par les lieux qui nous ont le plus marqués, ou bien penser à une carte et y dessiner des cercles qui s'élargissent progressivement. Ou bien raisonner de façon incrémentielle, partir, comme Perec, des *lieux où on n'a dormi qu'une fois*. On a amené les participants à partir de ce qu'ils ont de plus singulier, ce qui tranche de la vie ordinaire.

En situation d'illettrisme, par exemple, l'accumulation des simples noms de lieux sera le point de départ, et on notera ensuite oralement le commentaire lié à chaque nom. Ou bien, parce qu'un nom propre sera prononcé avec évidence par le participant, mais n'évoquera rien pour nous, on demandera le trajet pour s'y rendre, et c'est tout un monde nouveau qui surgira à la surface même du nôtre. Et puis revenir, insister sur la complexité et la diversité de la mémoire : quelquefois c'est une odeur, d'autres fois une lumière, ou encore la dis-

position des lieux, ou une conversation qu'on y a eue, ou bien seulement qu'on ne sait plus où c'était, qu'un détail revient sans qu'on puisse le faire correspondre à autre chose.

Ce n'est pas un fait neutre que de partir du sommeil, qui est cessation de conscience. Insister sur la filiation revendiquée de Proust (par exemple, ce titre de Perec *Un homme qui dort* reprenant la célèbre phrase de *À la recherche du temps perdu* : « Un homme qui dort tient autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'emblée en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil… ») pour décrire comment était telle chambre, un soir, à Saint-Chély d'Apcher comme Proust décrit, à chaque virage de la *Recherche*, une chambre différente, de Combray à Balbec, ou Roncières ou Versailles, pour contraindre l'écriture à partir d'où la conscience se dissout et comment il fait tenir, sur la récurrence de ce seul instant où on s'endort ou on se réveille, la nappe de temps tout entière liée à ce moment.

L'enjeu ici est pourtant le coup porté aux rhétoriques, en faisant surgir une phrase qui ne tire sa légitimité que d'elle-même, construit son appui depuis son intérieur, et non pas depuis ce qui la précède ou ce qui suit. Va émerger une matière littéraire, sans bords, mais pour cela même palpable comme bribe de matière, abrupte et tranchée, ou chantée : il n'y a rien de mineur dans le recours, pour cela, aux inventaires.

Enfin, rien de plus intime que le lieu où on dort. Ce qu'on va écrire est donc une coupure, un décollement : ce qui tient de cette perception, de cette mémoire partielle, tient bien évidemment à l'intensité affective du

souvenir. Mais cette intensité, et la part autobiographique du souvenir, sont évacuées par la contrainte, la brièveté des items de l'inventaire, l'obligation de coupe après cette perception dominante, et subjective. Ainsi, c'est une traversée de soi-même qui va conduire au souvenir, mais celui qui écoute ou lit le texte devra faire appel à ses propres sensations pour le reconstruire, sans avoir accès à l'origine autobiographique : et c'est ce qui constitue le texte dans son fonctionnement littéraire. C'est la manière d'être au monde qui compte, et qui constitue l'expérience ou la perspective du texte, et qu'immédiatement, par cette séance, on mettra en partage.

> Mes chambres
> Dortoirs et chambrées
> Chambres amies
> Chambres d'amis
> Couchages de fortune (divan, moquette + coussins, tapis, chaise longue, etc.)
> Maisons de campagne
> Villas de location
> Chambres d'hôtel : a, hôtels miteux, garnis, meublés ; b, palaces.
> Conditions inhabituelles : nuits en train, en avion, en voiture ; nuits sur un bateau ; nuits de garde ; nuits au poste de police ; nuits sous la tente ; nuits d'hôpital ; nuits blanches, etc.
> Dans un petit nombre de ces chambres, j'ai passé plusieurs mois, plusieurs années ; dans la plupart, je n'ai passé que quelques jours ou quelques heures ; il est peut-être téméraire de ma part de prétendre que je saurai me souvenir de chacune : quel était le motif du papier peint de cette chambre de l'Hôtel du Lion d'Or, à Saint-Chély-d'Apcher (le nom – beaucoup plus surprenant quand il est énoncé que quand il est écrit – de ce chef-lieu de canton de la Lozère) ?… Mais c'est évidemment des souvenirs resurgis de ces chambres éphémères que j'attends les plus grandes révélations.
>
> Georges Perec,
> *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974.

Espèces d'espaces n'est pas encore considéré aussi centralement qu'il devrait l'être. Perec est devenu comme une marque déposée, un visage (quel que soit le bonheur qu'on éprouve à le croiser !). Mais dans cette compilation des « romans » de Perec, on a évincé *Espèces d'espaces*, texte de référence, texte atelier, qui les nourrit, en fait rebondir les procédés, croise leurs enjeux. Peut-être parce qu'on l'a trop confondu avec un carnet de travail, une suite d'ébauches ? Il faut réaffirmer qu'*Espèces d'espaces* est un livre complet et achevé. Mais que le coup de force, le principe de sa tentative, c'est justement de désigner hors de lui ce qui serait l'ensemble réalisé des pistes d'écriture. En faisant écriture des pistes, des indications, il permet de lire la tentative elle-même. Chaque chapitre se juxtapose, précisément grâce au fait qu'on s'en soit tenu aux seuls possibles de l'écriture. C'est pour cela qu'on y croise la totalité des autres fictions de Perec, c'est un livre au second degré : pour nous, évidemment un potentiel formidable parce que chaque piste d'écriture peut-être utilisée comme telle, mais dans son enjeu théorique, invariance d'échelle dans la représentation mentale de l'espace, et ce qui en découle pour le langage, confronté aux géométries, structures, cinétiques de la transformation urbaine et des transports de pays à pays, une mine intellectuelle et formelle encore largement vierge. C'est un classique de notre temps, mais que les dispositifs mêmes de reconnaissance et de genre continuent de reléguer comme œuvre mineure, dénaturant par cette exclusion la portée des romans, l'œuvre de Perec nous apparaissant de plus en plus comme univers inséparable de relations.

Espèces d'espaces propose à chaque chapitre assez d'idées neuves pour y puiser tout un cycle d'atelier, et

pourtant c'est un texte au plus haut point sensible, où on se surprend, chaque fois qu'après avoir lancé un groupe sur une piste qui en vient, à découvrir soi-même, au coin d'une page, encore une nouvelle strate singulière (répertoire de *lieux inhabitables*, images soudain émergentes de *no man's land* près de l'ancienne Allemagne de l'Est ou à Jérusalem, incursion dans le souvenir des romans ou fictions ménageant au sein de leur territoire une *pièce vide*). Il y a un enjeu encore inédit à la fréquentation de ce livre : c'est son matériau lui-même qui le contraint à cette forme d'avancée par boucles concentriques, l'espace grandissant, et non le rapport qu'on entretient à son énoncé spécifique (le lit, la chambre, l'appartement, la rue, le quartier, la ville, etc.). C'est pour rendre possible cette marche par boucles, leur permanente annulation pour laisser la place à la suivante, que chaque chapitre énonce des possibilités de fiction, sans les réaliser – ce que Perec réalise dans d'autres livres, *La Rue Vilin* ou bien *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien,* accomplissant par exemple tour à tour une des formulations ébauchées ici, puis délaissées. *Espèces d'espaces* se présente comme donc un ensemble de livres possibles, mais non accomplis, au nom même du matériau qu'il aborde, et de ses modes neufs de relation. C'est en s'ouvrant au concept d'*espaces de phases* que la physique contemporaine, vingt ans avant le livre de Perec, a pu commencer à penser les objets non linéaires ou chaotiques : c'est cette dimension révolutionnaire d'*Espèces d'espaces*, ensemble de possibles non achevés, qu'il faut prendre au sérieux. Elle va permettre, dès la première séance, des objets-texte en rupture radicale avec des habitudes scripturales figées, comme le recours

au passé simple en milieu scolaire dès lors qu'il s'agit de narration.

On rappellera bien sûr tout d'abord un peu de la vie de Perec, et ce que représente pour un enfant la disparition des siens dans le génocide, l'enjeu de ce gouffre sous l'œuvre, en rapport si intime avec sa précision et l'apparent excès de technicité : sur ce gouffre, plus rien de Perec n'apparaît formaliste ou ludique, ne reste que le langage pour s'y accrocher.

Variation 1 : La chambre

L'enjeu : sur un espace clos, dont la représentation mentale est facilement accessible, multiplier des approches distinctes d'écriture par une suite de phrases brèves.

Cette fois, l'inventaire se déplace sur les formes de langue tendues vers un objet unique. Mais un objet, la chambre, évidemment trouble et complexe, selon qu'on l'approche par le temps, le visible ou l'audible, la nuit ou le jour, les meubles ou les objets, ce qu'on voit dehors ou ce qu'on cache dedans. Il faut d'abord choisir *une* chambre parmi toutes les chambres qu'on a eues. En situation scolaire, ce sera presque toujours la leur, maintenant. Mais on peut travailler sur la convocation d'une représentation mentale ancienne, ou bien rebondir sur un des lieux de l'inventaire précédent. En travaillant avec des jeunes détenus, il m'est arrivé plusieurs fois de me voir répondre : et si on n'a *jamais* eu de chambre ? Faute de pouvoir mettre la même charge symbolique sur les familles d'accueil ou les foyers… Alors on a choisi avec eux celle où une fois ils ont eu un peu plus de bonheur, quitte à recevoir cet incipit : *Je dors dans des cartons* (Montpellier, 1994)… ou l'étrange phrase : *Au*

quatrième sous-sol, il y a le renfoncement où je dors (Gradignan, centre de jeunes détenus, 1996). Quelquefois, certains préféreront l'inventer, décrire cette chambre en haut d'un arbre ou au fond de la mer, et on pourra ensuite leur apporter les formes littéraires existantes des mêmes inventions.

De chambre, dans tous les cas, il s'agit d'en sélectionner une et une seule. Mais d'inventorier alors toutes les manières différentes qu'on peut avoir d'en parler. Ce qu'on voit de la fenêtre. Ou bien quand on s'y est perdu au milieu de la nuit. Les cachettes qu'on s'y faisait. Les saisons. Les bruits, bruits de la journée quand on y est mais qu'on ne devrait pas y être, les bruits du dimanche, les bruits de la nuit. Mais alterner avec la vision : les détails qu'on voit parce qu'on est là longtemps : défauts du sol, inventaire des objets fixes : rampe de balcon, tuyaux de chauffage, poignées de la porte et de la fenêtre, organisation du placard. Ce qu'il y a sur les murs, le défilé des lumières. On peut parler des fissures du plafond, et des mondes qu'on y crée. Proposer que rien de ce qui est indiscret ou privé ne traverse le texte sera une force supplémentaire où s'appuyer pour contraindre à parler d'objets, de disposition, de fenêtre et de sons. Alors, l'espace qui ne sera plus l'espace réel décrit, mais ce que nous, qui entendons lecture de ce texte, réinventons d'un espace produit uniquement par ces descriptions parcellaires : belle et très simple manière de faire percevoir comment l'écrit se produit comme fiction, et tire sa force d'imaginaire de sa fidélité au réel convoqué. Et on accueillera avec la même simplicité celui qui, en fugue, dort plusieurs mois sans que ses parents le sachent dans la machinerie d'ascenseur deux étages au-dessus de l'appartement familial, avec pour

accompagnement le déclenchement régulier des moteurs. Ou bien celui qui a investi le milieu d'un de ces ronds-points sur les rocades, où la végétation redevient presque vierge en milieu urbain extrême, pour s'y faire avec quelques copains collégiens un *igloo*.

J'essaye d'insister là aussi sur cette notion de centre de gravité à l'intérieur de la phrase, ne pas s'interroger sur ce qui la précède ou ce qui la suit, mais tenter de la faire coïncider le plus près possible avec ce qui surgit dans le souvenir. Phrases qu'on veut sans bords pour dire, en captant cette immobilité de la chambre, quelque chose qui a commencé avant, qui continue après la phrase : une suite de traits à la brosse sur fond blanc, qu'on accumule sans les joindre (voir aussi, dans *Penser / classer*, le texte intitulé *Trois chambres retrouvées*).

> Il y avait du linoléum sur le sol. Il n'y avait ni table, ni fauteuil, mais peut-être une chaise sur le mur de gauche : j'y jetais mes vêtements avant de me coucher ; je ne pense pas m'y être assis : je ne venais dans cette chambre que pour dormir. Elle était au troisième étage de la maison, je devais faire attention en montant les escaliers quand je rentrais tard pour ne pas réveiller la logeuse et sa famille.
> Comme un mot ramené d'un rêve restitue, à peine écrit, tout un souvenir de ce rêve, ici, le seul fait de savoir (sans presque même avoir eu besoin de le chercher, simplement en s'étant étendu quelques instants et ayant fermé les yeux) que le mur était à ma droite, la porte à côté de moi à gauche (en levant le bras, je pouvais toucher la poignée), la fenêtre en face, fait surgir, instantanément et pêle-mêle, un flot de détails dont la vivacité me laisse pantois…
>
> Georges Perec,
> *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974.

Méthode qu'on peut étendre évidemment à d'autres intérieurs, pourvu qu'on insiste sur l'accumulation d'approches narratives différentes, que rassemble seul le lieu préalablement défini :

> C'est chez Jean-Claude et Christiane. Il y a des cigarettes, il y a des timbres, il y a de l'alcool, il y a des cartes postales, il y a des cartes d'anniversaire, cartes de fête, cartes de meilleurs vœux, un bureau de validation, des bonbons, un bar, des chaises, des tables, des cendriers, un canapé, des croissants, verres de Ricard, verres ronds à pied, verres à Coca Cola, verres à Orangina, des pains au chocolat, vin rouge, vin blanc, vin rosé, Ricard, du Coca Cola, de l'Orangina, du Vittel fraise, du Vittel menthe, un diabolo fraise, un diabolo menthe. Il y a deux portes, ça dépend par laquelle on entre. Une on voit le bar, l'autre les cigarettes. Il y a une porte, il y a le bar, l'autre porte il y a les tables, les cendriers, les chaises. Les patrons c'est trop sympa. C'est Jean-Claude et Christiane. Ils sont là depuis le mois de novembre, les autres que je connaissais avant ils sont partis. Ils connaissent mon père, une fois j'ai été chez eux ils m'ont dit : « Tu es la fille à Rémy ? » J'ai dit oui. On boit un coup, on parle. Coca, bière, apéro. C'est le premier en arrivant, quand on vient de Rilly à Savigny. Ils ont une pancarte dehors : PMU. J'y vais surtout quand je n'ai plus de clopes, toutes les deux ou trois semaines. Mais des fois je fais des courses pour des gens ou des copains. Je prends du tabac, des cartes anniversaire, photos, meilleurs vœux. Je prends Banco, Solitaire ou Monopoly. Mes préférés c'est Banco et Solitaire. Une fois j'en ai pris un, j'ai gagné cent vingt balles. Une fois mon copain m'en a pris un, j'ai gagné cent balles.
>
> Centre dramatique régional de Tours, Tiers Lieu, 1997.

Classements, inventaires : autres variations Perec

Encore un livre indispensable de Georges Perec, le recueil *Penser / classer* (Hachette, 1985) et sa très belle superposition de deux textes : *Notes brèves concernant les objets qui sont sur ma table de travail*, et celui qui suit : *Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres*. Faire remarquer la subjectivité du premier, emploi des pronominaux, *je, mon, mes,* etc. (« Il y a beaucoup d'objets sur ma table de travail. Le plus ancien est sans doute mon stylo ; le plus récent est un petit cendrier rond que j'ai acheté la semaine dernière… ») et l'usage de la troisième personne dans le second (« Toute bibliothèque

répond à un double besoin, qui est souvent aussi une double manie : celle de conserver certaines choses (des livres) et celle de les ranger selon certaines manières… ») ou des accumulations pures, sans verbe ni liaison (« Manière de ranger les livres / classement alphabétique / classement par continents ou par pays / classements par couleurs / classement par date d'acquisition / classement par date de parution / classement par formats / classements par genres… »). La demande qu'on fait d'un retrait du « je », que le texte n'utilise jamais de pronoms personnels, alors que l'univers qu'il décrit est subjectif au plus haut point, va devenir un des critères d'expansion du texte, l'appui qu'on aura pour prolonger activement son accumulation.

> Une lampe, un coffret à cigarettes, un soliflore, un pyrophore, une boîte de carton qui contient des petites fiches multicolores, un grand encrier de carton bouilli à incrustations d'écaille, un porte-crayons en verre, plusieurs pierres, trois boîtes en bois tourné, un réveil, un calendrier à poussoir, un bloc de plomb, une grande boîte à cigares (vide de cigares, mais pleine de petits objets), une spirale d'acier dans laquelle on peut glisser des lettres en attente, un manche de poignard en pierre polie… un verre plein de crayons, une petite boîte en bois doré (rien ne semble plus simple que de dresser une liste, en fait c'est beaucoup plus compliqué que ça n'en a l'air)…

Georges Perec,
Penser / classer, Hachette, 1985.

Une des plus belles séances d'atelier dont je me souvienne, c'est une fois où, après une présentation de Perec, j'ai simplement suggéré un *inventaire des inventaires* : liste de tout ce dont, dans son territoire personnel, on organise consciemment ou pas le classement, des vieilles factures aux lettres, des objets rangés sous l'évier comme à l'arrangement des vêtements dans une pende-

rie d'entrée. On peut donner comme consigne d'inventorier d'abord mentalement l'ensemble de ce que chez soi on range : talons de carnets de chèques, cadeaux des enfants et objets dans la vitrine, l'organisation qu'on donne aux chaussures et au linge, avant de décrire pour l'un d'eux un mode objectif des classements possibles, un mode d'emploi du rangement. Belle séance aussi, un jour, à faire pratiquer l'inventaire des clés (appartements, maisons possédées, louées ou seulement prêtées, voitures, vélos, malles, boîtes, placards, cadenas de jardins, de passages – ou… clés sans serrure) qui ont été les nôtres en remontant le plus loin et le plus exhaustivement possible : objet qui prend une force transitionnelle pour permettre à l'écriture de faire surgir des mondes concrets. Mêmes réussites avec la proposition suivante (qu'on pense à l'utilisation de ce thème dans la littérature fantastique, la porte disparue dans telle nouvelle de H.G. Wells) : inventaire, décrite chacune en une ou quelques lignes, de toutes les portes qu'on peut, sur l'instant, se remémorer avec précision. S'amorce le passage à la fiction parce que c'est le geste littéraire qui reconstruit un monde : ces portes devenant elles-mêmes étapes successives de ce franchissement, troublante bascule où construire des images réelles devient décrire le propre chemin fictif d'un narrateur vers le lieu même de sa fiction possible.

Ces inventaires emmènent très loin par ce qu'ils dépistent et révèlent de l'appropriation du monde. Me reste par exemple toujours à l'esprit, dans cette liste des *lieux où on a dormi*, cette phrase : « la fois où j'ai vu la tour Eiffel de Pontoise », d'un jeune Malien de Bagnolet qui avait aperçu une seule fois la tour Eiffel, en rendant visite à ses cousins de Pontoise. Me reste à l'esprit une séance où, en lycée technique, à Montpellier, j'avais pro-

posé un autre inventaire (une idée reprise à Michaël Glück) : liste chronologique des occasions qu'on a eues de gagner de l'argent. Par exemple : « mettre des prospectus dans les boîtes aux lettres, travail payé d'avance 300 F, fini au bout d'une heure. Aider mon père routier pendant une semaine de travail, réveil 2 h du mat, retour 14 h, gagné une bouteille de parfum et 25 queues de langouste congelées ». Dans les textes collectés, même les rituels de mort dans la grande ville émergeaient, dans un passage où l'un d'eux écrivait comment, au premier novembre, ces adolescents se mettaient à la porte des cimetières pour aider les familles à porter les chrysanthèmes de leur voiture aux tombes que la taille des grandes villes rend éloignées :

> aux vendanges c'était bien payé mais à la fin de la journée on était crevé et on avait mal au dos : 300 F/journée
> avec mon père dans un chantier et mon père ne me payait presque pas : rien/journée
> au marché je me levais très tôt le week-end et c'est très rare (et fatigant) : 100 F/journée
> vendre au marché aux puces avec des copains c'était délirant : de 0 à 500 F/journée
> peindre et tapisser ma maison : rien/journée
> porter les pots de fleurs pendant la fête des morts, j'étais petit et il y avait des plus grands que moi qui me prenaient les clients : de 0 à 200 F/journée
> distribution de prospectus : on les prenait et on les jetait à la rivière pour aller plus vite : 50 F/journée
> magouille entre copains, quand on était petits on se battait souvent pour une question de partage : top secret/journée
>
> Montpellier, lycée professionnel Jean-Mermoz, 1994.

Et, cette même séance, dans un autre texte, cette phrase : « le jour où j'ai vendu ma Nintendo, quand je l'ai rachetée c'était la même et en plus je l'ai payée plus

cher », où le référent temporel se déplace selon le syntagme de la phrase, principe auquel a dû se familiariser la physique contemporaine, mais auquel la narration littéraire n'est pas habituée. Par une telle phrase, apparemment banale, peut naître dans la discussion avec le groupe tout un espace de réflexion quant à la circulation des objets, quand dans la ville on ne dispose pas, pour la mémoire des choses, de lieu d'accumulation. On peut parler alors de la première scène du *Grand Meaulnes*, où c'est par le mot *grenier* que se fait la rencontre du narrateur et d'Augustin Meaulnes, parce qu'on dispose, là où on habite, d'un tel lieu d'accumulation, d'où on sort les anciennes fusées de feu d'artifice, et la tentative d'écriture d'Alain-Fournier paraîtra aux élèves, ici une classe préparant au BEP de frigoriste, un peu moins télescopée. Exemple, via la console de jeu rachetée et revendue, bien symptomatique de ce que nous devons affronter au quotidien pour le partage du goût de lire, une coupure historiquement inédite entre les livres que nous avons à transmettre et le monde où nous avons à nous comporter, quand le roman tire précisément sa force de l'évocation mentale reconstruite de ce monde.

Le même exercice, toujours : *Suite de mes nuits dans les escaliers et les entrées / voilà que ma jeunesse s'est gâchée à cause de la prison / je n'avais que seize ans / et à la fin de ma peine j'en avais vingt-deux* : comment le pluriel initié par l'expression *suite de*, appliqué à ces mots qui ne sont des espaces ni intérieurs ni extérieurs, *escaliers* et *entrées*, se résout dans le singulier de *la prison* avec le compte de la durée éclaté dans les deux âges (il s'agissait d'un détenu de moins de vingt-cinq ans, donc de retour en situation carcérale). Avec cette récurrence du pronom personnel : *mes* nuits, *ma* jeunesse, *ma* peine bien plus

forts que le *je* réduit à son âge. C'est bien cette mécanique-là qui nous agrandit dans la langue et en fonde le partage, lorsqu'on renvoie à l'autre ce qu'on apprend de lui : c'est Villon aussi, qui s'éclaire alors autrement du fond de notre souvenir. Mais c'est bien l'effet d'inventaire, de phrases qui n'ont ni amont ni aval, centrées sur leur seul point de gravité, qui permet qu'émerge cet arrachement poétique.

Et un dernier exemple :

> Lieux d'endormissement autorisés avec taxe d'habitation : Appartement 3, immeuble 4, résidence Bellevue, 29 200 Brest. 14, rue Branda, 29 200 Brest. 1, rue des 11 Martyrs, 29 200 Brest. 8, boulevard de la République, 18 260 Vailly-sur-Sauldre. 14, rue du Cygne, 37 000 Tours. 17, rue de la Paix, 37 000 Tours. Avec paiement à la nuit : Hôtel de l'Univers, 38 000 Grenoble. Hôtel du Lion, 89 000 Auxerre. Auberge de la Croix Blanche, 18 700 Aubigny-sur-Nère. Remboursés par la sécurité sociale : Clinique Bon Pasteur, 29 200 Brest. Clinique du Nohai, 58 200 Cosne-sur-Loire. Hôtel-Dieu, 18 000 Bourges. Accueilli gratuitement au nom d'un lien de sang, ou de l'amitié : Résidence Vercors, 38 240 Meylan. 9, rue du Père Damien, 1001 Bruxelles. 108, rue de Rennes, 75 006 Paris. 146, rue de Grenelles 75 007 Paris. Savigny Bourg, 37 280 Bourgueuil. Transits : 304 S immatriculé 3429 DG 29. 505 GTD immatriculé 4471 FB 29. Passat Volkswagen, pas de lumière sur la plaque d'immatriculation. Train n° 8308, voiture n° 33, non fumeur. Train n° 4424, voiture 12, non fumeur. Tentative d'endormissement ayant échoué : néant.

Ici, la résistance à la consigne est évidente. Il se trouve que, trois ans plus tard, l'auteur de ce texte publiait le premier de ses romans : non seulement les ateliers d'écriture n'ont pas vocation de former des *écrivains* (initier au travail solitaire qui y mène, c'est assez), mais surgissement d'un autre paradoxe : lorsqu'un véritable écrivain traverse ces situations collectives, c'est peut-être à ce critère de nuque raide, impossibilité de se plier à une consigne, qu'on peut le dépister et le renvoyer au

plus tôt à sa démarche solitaire. La citation, indiscrète, est évidemment en hommage à l'auteur devenu !

Variation, encore : Je n'aimerais pas mais si

Dans les très riches ressources du petit recueil *Penser / classer*, ce texte bien connu des perecquiens : « De la difficulté qu'il y a à imaginer une Cité idéale », écrit pour *La Quinzaine littéraire* en 1981, donc peu de temps avant sa disparition.

> Je n'aimerais pas vivre en Amérique mais parfois si
> Je n'aimerais pas vivre à la belle étoile mais parfois si
> J'aime bien vivre en France mais parfois non
> J'aimerais bien vivre dans le grand Nord mais pas trop longtemps
> Je n'aimerais pas vivre à Issoudun mais parfois si
> J'aurais bien aimé aller sur la lune mais parfois si
> Je n'aimerais pas vivre sur un récif mais parfois si
> Je n'aimerais pas vivre dans un sous-marin, mais parfois si
> Je n'aimerais pas vivre avec Ursula Andress mais parfois si
> J'aimerais vivre vieux mais parfois non
> J'aimerais bien vivre à Xanadu, mais même, pas pour toujours
> Je n'aimerais pas que nous vivions tous à Zanzibar mais parfois si
>
> Georges Perec,
> *Penser/classer*, Hachette, 1985,

Ce qui est intéressant dans ce texte, c'est comment le dispositif d'écriture, dans sa répétition automatique, est lui-même sujet à variation, mais non pas systématique : on peut toujours repasser par la forme de départ (« Je n'aimerais pas … mais parfois si »).

Ce qui est passionnant, c'est qu'il ouvre à l'imaginaire géographique, en renvoyant aux coupes d'échelle d'*Espèces d'espaces* : la petite ville (Issoudun), la grande (Paris), la ville imaginée (Xanadu), l'onomastique et la magie du nom (Zanzibar), mais aussi des symboliques

(Ursula Andress, la lune, l'Amérique) et qu'il suffit de commenter le texte de Perec pour que chacune de ces catégories devienne active et provoque pour le participant l'appropriation imaginaire qui précédera l'écriture.

Difficulté à manier l'exercice : les noms ne valent pas en eux-mêmes, mais pour une valeur symbolique en connivence avec le lecteur. Là où Perec parle d'Ursula Andress, on risque de se retrouver avec telle chanteuse à la mode ou telle enseigne d'émission télévisée. À nous d'insister en amont sur une lecture ambiguë, qui vienne interroger ce statut symbolique lui-même, le mette en vis-à-vis du monde qui le produit, et de nous qui l'acceptons (merci à Dominique Dussidour).

Et quand Perec nous met à la rue

La rue Vilin, c'est la rue natale de Georges Perec, telle qu'il la parcourt dans le recueil *L'Infra-ordinaire* (Le Seuil, 1989) :

> Au 9, Restaurant-Bar Marcel
> Au 6, Plomberie Sanitaire
> Au 6, Coiffeur Soprani
> Aux 9 et 11, deux boutiques fermées
> Au 11, Vilin Laverie
> Une palissade de béton, après le 11, fait le coin de la rue Julien-Lacroix
>
> Georges Perec,
> *L'Infra-ordinaire*, Le Seuil, 1989.

Non plus strictement un inventaire, mais un dénombrement de choses et d'images dans leur distance. On revient à la rue de l'enfance et on l'arpente en notant, au plus élémentaire de cette notation (enjeu poétique de cette nomination détail par détail), la rue qu'on reconstruit mentalement, en s'abstenant, c'est la contrainte, de toute échappatoire sur l'usage personnel qu'on en avait.

C'est une caméra qu'on promène, mais qu'on se permet d'envoyer aussi sous les toits, derrière les portes, avec pour seule consigne de prolonger l'écriture vers le détail, comme par effet de zoom, tant qu'on peut encore s'approcher et détailler :

> Sur le côté gauche (côté impair), le n° 1 a été ravalé récemment. C'était, m'a-t-on dit, l'immeuble où vivaient les parents de ma mère. Il n'y a pas de boîtes aux lettres dans l'entrée minuscule. Au rez-de-chaussée, un magasin, jadis d'ameublement (la trace des lettres MEUBLES est encore visible), qui se réinstalle peut-être en mercerie à en jugé par les articles qu'on voit en devanture. Le magasin est fermé et n'est pas éclairé.
>
> Georges Perec,
> *L'Infra-ordinaire*, Le Seuil, 1989.

C'est un exercice qui m'importe, parce que ce qui nous fascine dans le texte de Georges Perec, c'est ce conflit incessant, pour chaque signe, entre le visuel pris à l'immédiat présent, et la mémoire déchirée, la séparation imposée et la privation d'enfance. C'est encore le passé qui aide à rendre lisible les signes du présent. Dans les rues de Bagnolet ou d'ailleurs, les signes se sont affaiblis et normalisés, mais c'est cette injonction de zoom sur les détails qui va autoriser la lente réappropriation du réel par l'écriture :

> Tour Grise, douzième étage – on voit d'en haut – donc il y a plusieurs choses – il y a une rue juste devant le bâtiment – il y a un tout petit parking où les voitures se garent – juste à côté du parking il y a de l'herbe et juste à côté il y a une pente – une toute petite pente qui monte un tout petit peu – après il y a un autre bâtiment – la rue – il y a des poteaux sur le trottoir – il y a les bancs rouges – la rue est longue, elle tourne, après – un autre bâtiment à côté de chez nous, mais pareil que l'autre – on voit le parking – après il y a un autre bâti-

> ment, mais pas pareil que nous – il est vert – après il y a un petit terrain de foot en béton – où sont les cages c'est des petits murs – de l'autre côté il y a un grillage rouge – et il y a un tout petit bâtiment – le même que le vert – où on voit le bâtiment il y a de l'herbe – après l'herbe il y a comme un mur – un mur en bois – il y a un trottoir au milieu des arbres – on voit tout au loin – on voit les bus passer – on voit la Tour Eiffel –
>
> Bagnolet, centre de quartier Pablo-Neruda
> et Centre de promotion du livre de jeunesse
> en Seine-Saint-Denis, 1997.

Dans cet exercice à partir de la rue Vilin, on croise un autre enjeu de la prose narrative. Quand Balzac nous fait visiter, via le narrateur de *Béatrix*, *Honorine* ou *La Grande Bretèche*, des intérieurs qui resteront fixés à jamais dans la mémoire du lecteur, c'est comme un œil humain qu'on y déplace, une vue à hauteur d'homme, à partir de notre champ visuel ordinaire, mais c'est comme si le narrateur se déplaçait lui-même dans ce qu'il décrit, sans heurts ni ruptures : ils adviendront chez Flaubert, mais à nous de les repérer pour nous en servir. Dans son étude « À propos du style de Flaubert » (*Nouvelle Revue française*, 1922), pour les ruptures de composition et de vitesse, Marcel Proust forge l'expression « procédé de brusque transition ». Dès Flaubert, la systématique des procédés de juxtaposition, qui fait passer d'un objet vu dans le détail (« Une lampe en forme de colombe brûlait dessus continuellement », cite Proust) à une vue bien plus large (« Les maisons avaient des jardins en pente », cite encore Proust), nous contraint à modifier sans cesse ce qui est une banalité depuis l'apparition du cinéma, la notion de distance et de focale pour la façon dont le récit appréhende ce qu'il représente. Si nous y sommes habitués pour le visuel, cela peut encore nécessiter un apprentissage pour l'écriture, avant d'oser ces

agrandissements brusques de focale que Rimbaud ose parfois dans une même phrase : « La plaque du foyer noir, de réels soleils des grèves : ah ! puits des magies ; seule vue d'aurore, cette fois. » Dans *Les Illuminations* de Rimbaud, le champ visuel est toujours défini par la phrase et peut changer à chaque image :

> Un long pier en bois d'un bout à l'autre d'un champ rocailleux où la foule barbare évolue sous les arbres dépouillés.
> Dans des corridors de gaze noire, suivant le pas des promeneurs aux lanternes et aux feuilles,
> Des oiseaux comédiens s'abattent sur un ponton de maçonnerie mû par l'archipel couvert des embarcations des spectateurs.
>
> Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*,
> Publications de la Vogue, Paris, 1886.

Comme il peut changer dans l'intérieur même d'une séquence poétique continue, positionnement des narrateurs, zoom sur la flaque d'eau et élargissement au paysage de la ville :

> C'était bien plus triste qu'un deuil. Nous faisions un tour dans la banlieue. Le temps était couvert et ce vent du Sud excitait toutes les vilaines odeurs des jardins ravagés et des prés desséchés.
> Cela ne devait pas fatiguer ma femme au même point que moi. Dans une flache laissée par l'inondation du mois précédent à un sentier assez haut, elle me fit remarquer de très petits poissons.
> La ville avec sa fumée et ses bruits de métiers, nous suivait très loin dans les chemins. Ô l'autre monde, l'habitation bénie par le ciel, et les ombrages !
>
> Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*,
> Publications de la Vogue, Paris, 1886.

Décomposition selon temps réel d'apparition qu'on peut décrypter chez Rimbaud et qui fait désormais par-

tie intégrante de nos modes de regard et de narration. À comparer avec la manière dont Pierre Michon rassemble une même traversée en un seul phrasé compact :

> Toutes les fois que je passe à La Châtre, je pense à Balzac. Non pas en traversant La Châtre du nord au sud, cela se fait par le centre, et il n'y a que des pharmacies, des maisons retapées avec colombages à l'authentique, des bars, une librairie, un distributeur du Crédit Agricole (il est vrai que j'y prends parfois de l'argent, et on devrait penser à Balzac toutes les fois que l'on prend de l'argent). Non, je pense à lui en traversant du sud au nord, direction Bourges, où un sens obligatoire vous dévie dans des faubourgs endoloris à grosses maisons de notaires avec glycines, volets peu ouverts, tilleuls, personne.
>
> Pierre Michon,
> *Trois auteurs*, Verdier, 1997.

Autant de textes où l'important c'est que la narration s'établisse depuis une perception en mouvement, une perception cinétique du réel, et que le texte s'établisse depuis ce que met à jour ce changement dans la perception, et non pas notre point de vue fixe, extérieur, global.

Non, je n'oublie pas que ce livre se prétend une « méthode pour l'atelier d'écriture ». Ma méthode pour cette proposition : je rassemble sur une feuille A4, photocopiée pour les participants, six extraits de six approches formelles différentes de Perec pour sa rue Vilin. Je ne les donne pas ici : allez les chercher. Je demande aux participants de se concentrer sur une rue ainsi convoquée mentalement (ou le trajet immeuble / bus si la notion de rue est évincée de leur habitat), et de s'appuyer sur les six variations, pour qu'une seule rue devienne six fragments d'écriture. Qu'on voie le même réel, mais à partir de six modes différents de le représenter. C'est un très grand pas mental.

Travailler avec W

Dans mes premières expériences d'atelier d'écriture, faire écrire sur l'enfance me semblait devoir venir très tôt dans le cycle, et je le justifiais vis-à-vis des participants en parlant de l'importance du travail sur la mémoire. Quoi de mieux, par exemple, que de remonter aux premiers souvenirs conscients, là où la mémoire semble nous fournir une image si précise, mais sans rien qui la précède ni qui la suive. Et les grands récits de l'enfance sont à jamais dans notre Panthéon personnel, qu'il s'agisse du Cher d'Alain-Founier ou du Combray de Marcel Proust. Les textes qu'on accueille font partie de ces pierres à établir ensemble pour que la vie reparte. Ils sont cette masse obscure du monde, dont chacun porte sa charge, et qu'il faut bien que la mémoire collective accepte :

> Je me souviens d'avoir vu le terrain vague où allait être construite la maison de mes parents. On allait souvent voir la maison pour voir l'avancée du chantier. Ce terrain était plein d'herbes sauvages. On avait une chienne son nom était « Câline ». C'était un basset artésien, bref un saucisson à quatre pattes. Elle était blanche avec des taches marron. Un jour, elle avait mis au monde deux chiots pendant que j'étais à l'école. On avait choisi de les appeler Mabelle et Macha.
>
> Centre dramatique régional de Tours, Tiers Lieu, 1996.

Ou bien :

> Je me souviens que je suis allé à l'école j'étais timide parce que je venais d'une autre ville et je connais pas les élèves.
> Un jour il neigeait c'était le soir et puis quand le matin on s'est réveillés il y avait presque un mètre de neige
> et puis j'étais à pied pour aller à l'école

> et je suis allé à l'école.
> il y avait un gros trou puis j'ai glissé,
> je suis rentré dedans après j'ai crié
> aide
> pour m'aider
> puis ma mère elle est venue
> C'était dans mon village, Ontakiska
> là-bas il neige tout l'hiver, beaucoup
> derrière chez nous il y avait un gros trou et même devant.
>
> Centre dramatique régional de Tours, Tiers Lieu, 1996.

Ou encore :

> Quand j'étais petite
> je marchais sur la route
> et tout d'un coup
> je suis tombée
> et un bout de verre m'est rentré dans le genou.
>
> Centre dramatique régional de Tours, Tiers Lieu, 1996.

Enfin, le même jour que les trois précédents :

> J'étais à la maternelle Paul-Langevin à Joué-les-Tours. J'avais à peu près 4 ans, je venais du Maroc j'avais un an de retard. Il caillait, c'était en hiver il faisait très froid, j'étais avec ma petite sœur, je subissais le froid. On ressentait le plus le froid dans les mains et les oreilles. J'étais bien vêtu mais j'avais pas de gants. C'était peut-être le premier hiver en France, ou mon deuxième. Il y avait ma petite sœur qui pleurait. J'ai dit à la prof, est-ce qu'on peut rentrer. Elle m'a dit non, elle n'est pas finie la récréation, et elles sont très longues les récréations.
> C'est une des choses qui m'ont marqué, c'est pour ça que je m'en rappelle, alors qu'il y a d'autres choses qui me sont arrivées après et je ne m'en rappelle pas. Je pense que la mémoire c'est dans le cœur que ça se dépose.
> La mémoire, elle passe dans la tête mais il y a un lien entre le cœur et la mémoire. C'est dans le cœur que ça se stocke.
>
> Centre dramatique régional de Tours, Tiers Lieu, 1996.

Mais en travaillant ainsi, j'avais toujours l'impression qu'on restait dans le prévisible : atelier égale souvenir égale enfance, et qu'on savait y répondre sans trop se mettre en danger. Quand bien même, à convoquer directement l'enfance, on peut collecter de telles merveilles de sensibilité que les quatre textes ci-dessus, en un seul matin, avec des jeunes de vingt ans en réinsertion sociale, il ne faut pas s'étonner que s'expriment aussi des réticences à entrer dans le jeu :

> les souvenirs c'est comme le temps
> ça passe vite et puis on oublie
> le dernier souvenir que j'ai en tête
> c'est quand j'ai nettoyé le chat du copain
> et après
> qu'on l'a passé au micro-ondes pour le sécher
> la semaine dernière
>
> Lodève, adultes en difficulté sociale, 1994.

Ou bien :

> mes derniers souvenirs
> c'était en 90
> jusqu'à 13 ans je me rappelle de rien
> j'étais à l'école
> aujourd'hui c'est 3 phrases
> jeudi prochain ce sera 9 phrases
>
> Lodève, adultes en difficulté sociale, 1994.

Même si, lors de cette séance précise, s'écrit aussi :

> j'avais à peu près 7 ans
> je devais garder les moutons dans un grand champ
> je me suis endormie assez longtemps
> et quand je me suis réveillée

> il n'y avait plus de moutons
> et le loup avait égorgé 2 moutons
> je suis rentrée à la maison
> et ma mère m'a punie très fort
>
> Lodève, adultes en difficulté sociale, 1994.

Combien de fois j'aurai entendu un participant dire qu'il « n'a pas de souvenir » juste pour exprimer que ce dont il se souvient n'est pas facile ni agréable à convoquer, et que c'est un domaine qu'il ne souhaite pas voir exposé ou soumis au travail collectif. Le texte qui dit l'enfance, parce qu'il implique une réflexion sur l'origine, est un enjeu majeur de la littérature, parce qu'il lui permet d'accompagner la genèse de l'être pour constituer elle-même sa singularité. Un travail sur les premiers souvenirs conscients est bien sûr très riche, à condition d'être au même niveau d'interrogation pour celui qui conduit l'atelier et celui qui s'y exprime : c'est alors que la réticence exprimée précédemment peut être surmontée. C'est dans cette réflexion que j'ai commencé à recourir à *W ou le souvenir d'enfance*. Livre étonnamment complexe, puisque paradoxalement, quand le récit bascule dans l'autobiographie, c'est l'absence de souvenirs, ce que Perec dit *morceaux de vie arrachés au vide*, sur le fond biographique innommable d'Auschwitz qui vient heurter les pages, et nous offrir cette beauté déchirée et tendue. Le livre peut égrener la part commune à tout enfant des souvenirs :

> J'ai trois souvenirs d'école. Le premier est le plus flou : c'est dans la cave de l'école. Nous nous bousculons. On nous fait essayer des masques à gaz : les gros yeux de mica, le truc qui pendouille par-devant, l'odeur écœurante du caoutchouc.
>
> Georges Perec,
> *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1975.

Ou bien :

> Je pilote une petite voiture, rouge dans mon souvenir, ici manifestement claire, avec peut-être quelques enjolivures rouges (grille d'aération sur les côtés du capot). J'ai une sorte de chandail avec un bouton, à manches courtes ou relevées.
>
> Georges Perec,
> *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1975.

Mais là où il bute sur l'innommable, c'est la grammaire qui vient à son secours avec un emploi soudain du conditionnel déchirant, d'une gravité dont je ne connais pas d'autre égale :

> Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dîner. Sur la table, il y aurait eu une toile cirée à petits carreaux bleus… Puis je serais allé chercher mon cartable, j'aurais sorti mon livre, mes cahiers et mon plumier de bois, je les aurais posés sur la table et j'aurais fait mes devoirs. C'est comme ça que ça se passait dans les livres de classe.
>
> Georges Perec,
> *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1975.

Ce qu'on peut d'abord souligner, grâce à Perec, c'est la rareté de ces images qui nous sont restées intérieurement comme des moments d'importance, sur la masse noire qu'il n'était pas encore autorisé à lever. Et parce que Perec renvoie toujours à l'image du livre que lui-même ainsi constitue, l'image du livre dans l'enfance prend un rôle privilégié de miroir :

> C'est de cette époque que datent les premières lectures dont je me souvienne. Couché à plat ventre sur mon lit, je dévorais les livres que mon cousin Henri me donnait à lire.
> L'un de ces livres était un roman-feuilleton. Je crois qu'il s'appelait *Le Tour du monde d'un petit Parisien* (ce titre existe, mais il y en a beaucoup

> d'autres très proches : Le Tour de France d'un petit Parisien, Le Tour du monde d'un enfant de quinze ans, Le Tour de France de deux enfants, etc.). Ce n'était pas l'un de ces grands livres rouges comme les Jules Verne de la collection Hetzel, mais un gros volume broché réunissant de nombreux fascicules dont chacun avait une couverture illustrée. L'une de ces couvertures représentait un enfant d'une quinzaine d'années avançant sur un sentier très étroit creusé à mi-hauteur d'une haute falaise surplombant un précipice sans fond.
>
> Georges Perec,
> *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1975.

Ce qui fait du livre de Perec une passerelle centrale, c'est de commencer justement par cette coupure : on n'en appelle pas à une mémoire qu'on possède par avance, et qu'il s'agit de mettre en partage. Il s'agit d'aller de l'autre côté de ces « fils brisés » d'une puissance incroyable de suggestion (il m'est arrivé de l'expérimenter avec une classe de CE1 : l'enfance, c'est toujours ce qu'on n'est plus !). On parle de l'enfance, mais depuis ce qui en a séparé : non pas rapporter le flux de la vie, tel qu'il nous a amenés jusqu'à ce que nous sommes, mais bien proposer de partir à la rencontre d'éclats très précis qui seraient autant de petites énigmes, et pour lesquels nous savons notre dette. Non pas de chronologie, non pas de masse, mais ces éclats : *W* en propose ensuite toute une suite d'exemples, l'histoire du « bon point », les sapins de Noël à l'internat et tant d'autres…

> Je ne sais où se sont brisés les fils qui me rattachent à mon enfance.
> Comme tout le monde, j'ai tout oublié de mes premières années d'existence.
> Mon enfance fait partie de ces choses dont je ne sais pas grand-chose. Elle est derrière moi pourtant, elle est le sol sur lequel j'ai grandi, elle m'a appartenu, quelle que soit ma ténacité à affirmer qu'elle ne m'appartient plus.

> Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repères : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. Presque rien ne les entérine. Nulle chronologie sinon celle que j'ai, au fil du temps, arbitrairement reconstituée : du temps passait. Il y avait des saisons.
>
> Georges Perec,
> *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1975.

On peut aussi proposer d'employer la troisième personne, pour renforcer l'enjeu des scènes rapportées et souligner cette séparation. Et demander, comme le fait Perec, de les rapporter au présent : non pas soi-même aujourd'hui rapportant le souvenir, mais lier à la scène rapportée l'être subjectif qui la traverse, et avec lequel nous avons coupé.

Georges Perec insère dans son livre un passage magnifique qui est un inventaire de tout ce qui se passait de par le monde le jour de sa naissance (il dit : *ce qui s'était précisément passé ce jour-là*), de l'entrée des troupes hitlériennes en Rhénanie aux publicités Gibbs, et c'est encore une piste de travail. Il décrit une école déserte, reprend les photographies familiales, raconte une séance de cinéma : autres pistes de travail.

En présentant l'enfance non comme mémoire, mais comme conquête, on établit cette égalité qui permet le partage. Et quand je lance cette proposition, désormais plutôt en milieu, voire en fin de cycle, qu'au tout début, avec le conditionnel de Perec, j'ai toujours souvenir de ce texte d'un jeune de dix-huit ans, gravement malade, disparu depuis :

> J'ai eu un chien pour Noël, un caniche. J'étais plus jeune. On en avait plusieurs, on en avait trop. Mon père a fait cadeau de mon chien à un de ses amis. Il m'a demandé, je n'ai pas osé lui dire non. Il avait donné celui de mon frère, et pour pas faire de jaloux… Ça m'a touché, j'étais

> triste. J'étais malade de l'avoir donné. Uriel, il était blanc, je l'ai gardé 3 ans.
> Un autre cadeau de Noël, mon père m'avait offert un vélo. Rouge et blanc, un vélo de cross. J'étais rentré dans un magasin, j'avais laissé le vélo dehors. Je commence à pleurer, qu'est-ce que va dire mon père. Et c'est mon père en passant qui me l'avait pris, qui m'avait fait une farce. « Le voilà, le vélo. »
> Je devais avoir dix ans. Je me souviens, c'était à Noël et mon père et ma mère se sont disputés. Et moi je pleurais, parce que je n'avais pas fêté Noël. Ma mère m'a consolé, elle est allée dans le frigo, elle a pris du beurre, du jambon, du saucisson et elle m'a fait des tartines. Moi et ma mère on a regardé la télé de Noël, ce Noël m'a marqué pour toujours, c'était mon plus beau Noël.
>
> La Boutique d'écriture, Montpellier-La Paillade, 1994.

Sur une grande feuille A3, j'ai construit comme une mosaïque d'extraits autour de la lettre W du titre, agrandie. Il y a les photographies, il y a la rue Vilin, et le fragment incluant cette phrase si paradoxale « j'ai trois souvenirs d'école », avec la punition injustifiée et le « bon point ». Il y a le cinéma et les films racontés par les autres au garçon qui, lui, n'avait pu quitter le dortoir. Il y a enfin le passage sur les lectures d'enfance : comment on lit Jules Verne à plat ventre, comment on voyage dans la tête avec *Le Tour de France par deux enfants*. Je demande aux participants de respecter cet étoilement, ne pas s'engager dans une piste d'écriture unique mais de les garder toutes à égalité quantitative. Et même, si possible, que chacun écrive, sur une affiche ou une feuille A3 ou pourquoi pas, si on peut s'en procurer, une feuille de papier calque (le jeu avec les transparences contribue aussi à décaler l'écriture), de respecter même les surfaces que je propose par ce montage : un *palimpseste*, au sens propre du mot. Je demande seulement que soient

présentes au terme de l'exploration ces lectures d'enfance, et qu'elles incluent la lumière, le temps, le corps. Et on retrouvera ci-dessous d'autres pistes à partir de l'inépuisable *W*.

Inventions après Perec : chambres, fenêtres

Perec est omniprésent dans les tentatives contemporaines. Vingt ans après sa disparition, il ne s'agit pas d'influence, mais de territoires qu'il a ouverts, et pour lesquels il a construit la première grille de vocabulaire. Dans ce qui est commun aux écritures d'aujourd'hui, ces territoires sont lentement venus se placer au premier plan, quelle que soit la diversité des œuvres et des chemins d'écriture, et quand bien même l'auteur n'accepterait pas l'idée d'une filiation à Perec.

Ainsi récemment, d'Olivier Rolin, cette *Suite à l'hôtel Crystal* (Le Seuil, 2004) où le narrateur décrit dans chaque séquence une chambre d'hôtel correspondant pour lui à un fragment d'autobiographie, ou une des variantes de ces *lieux où on a dormi* qui essaiment d'*Espèces d'espaces* à *L'Infra-ordinaire* ou *W*. Les chambres d'hôtel se ressemblent, certes. Mais si on s'occupe avec précision de la lampe, du mauvais tableau accroché au mur, de la couleur de la moquette ou du carrelage, de la poignée de fenêtre et puis de ce qu'on voit par la vitre, chacune va retrouver une vraie singularité. Et suffisamment étrange alors pour que l'auteur laisse entrer une figure classée du roman traditionnel, d'aventure, d'espionnage, de voyage, d'amour, policier, science-fiction qu'appellent cette chambre et cette vue, et le narrateur qui y attend. Ce n'est pas un exercice technique, l'auteur

joue d'autres cartes plus étranges : je le cite parce que lui-même dit dans son livre sa dette à Perec, pour ce territoire offert. Et on peut facilement transposer en séance d'écriture, comme aussi, d'Olivier Rolin, son *Invention du monde* : dans *W*, Perec explorait comme piste autobiographique ce qui s'était passé dans le monde au jour de sa naissance. Dans cette *Invention du monde*, Rolin se fait transmettre et traduire l'actualité ordinaire d'une journée tout autour du monde. Ce dont on hérite, c'est du goût de convoquer une technique, une contrainte, pour tracer le réel à nous livrer une part de son inconnu.

Ainsi, récemment aussi, ces *Fenêtres sur le monde* proposées par le poète Raymond Bozier. Extrait de la table des matières :

> Méditation devant une fenêtre
> Fenêtre orientée sud-ouest, 1er étage d'une maison individuelle, zone portuaire de La Pallice, juin 2001
> Maison des gens de mer, Boulogne-sur-Mer, 6 mars 2001
> Fenêtre de l'hôtel Terminus, gare du Nord, Paris, 7 mars 2001
> Porte-fenêtre, un matin d'été 2001
> Pare-brise
> Télé-surveillance
> Buffet de la gare Saint-Jean, Bordeaux, vendredi 2 mars 2001
> Fenêtre d'appartement côté cour, rue Nollet, Paris, dimanche 25 février 2001, 9 h 10 du matin
> Fenêtre des négociations, ministère de l'Équipement et des Transports, place Fontenoy, Paris, 17 juin 1996
>
> Raymond Bozier,
> *Fenêtres sur le monde*, Fayard, 2004.

Raymond Bozier nous propose ainsi trente-sept fenêtres, chacune étant liée de façon extrêmement précise à une expérience de vie, la vie devenant ainsi une suite parcellisée d'univers qui s'ajoutent sans forcément se rencontrer. La fenêtre depuis la salle du lycée où il a

son travail, la fenêtre de la pièce où il a son bureau pour écrire, celle de la cafétéria des repas de midi, le pare-brise de la voiture lors d'un trajet quotidien, les hôtels de passage, ou ces séances dans un ministère aux antipodes de ce qui nous est d'ordinaire réservé. Première question aux participants : pour vous, il y en aurait combien, de ces fenêtres, depuis les chambres d'enfance, celles qui ont compté, ou les moments de vie en bascule, de grande émotion intérieure (et même si le paysage est du genre « rien à voir », comme depuis une chambre d'hôpital par exemple).

Après, il reste à les rassurer. On n'en demandera pas trente-sept, de fenêtres. Cinq par exemple, ou bien sept. Mais on peut les aider : l'une pourra être très ancienne, revenue de l'enfance. L'autre pourra être prise au quotidien, au maintenant. Fenêtre de cuisine. On pourra avoir un lieu privé (puisqu'on regarde dehors), et un espace public (la classe, le lieu de formation ou de travail). On aura obligatoirement une fenêtre mobile : vitre du train ou du bus, hublot du casque, pare-brise de voiture. On peut surtout ajouter des contraintes formelles : ces contraintes sont génératives. C'est en installant une contrainte que l'écriture va surgir, là où l'image mentale semble pauvre, ou indifférente.

Ainsi, parmi les trente-sept fenêtres de Bozier, pourra-t-on indiquer aux participants un texte écrit en phrases nominales, sans verbe ou bien des verbes à l'infinitif. Un texte qui commence par trois points de suspension et n'est fait que d'une seule phrase, laquelle est donc censée avoir commencé avant le texte. On peut suggérer qu'une des fenêtres s'écrive uniquement par des propositions principales. Pour un autre, il s'agit d'un moment bien précis, un instant arrêté (« Il a neigé durant la nuit »),

tandis que pour un autre texte il s'agit d'impressions fugitives dans la répétition, via l'emploi du vers libre (« Impresses / le martèlement de la pluie sur les carreaux / le va-et-vient assommant des voitures / les lumières changeantes du jour / l'éclairage artificiel des nuits urbaines »). Avant le livre de Bozier, je l'avais essayé avec des *portes*, mais, très naïvement, l'image de la porte, pourtant très chargée en littérature fantastique – voir *La Porte dans le mur* de H.G. Wells ou la porte apparaissante / disparaissante dans *Le Golem* de Meyrink – est d'abord une porte qu'on retrouve de l'extérieur pour aller vers l'intérieur. Ce qui me fascine depuis lors dans cet exercice, au point de l'avoir choisi parfois comme début de cycle, c'est de convoquer la technique de l'inventaire mais d'y échapper aussitôt. Et c'est l'effacement du narrateur : on peut demander aux participants s'ils envisagent plutôt une fenêtre ouverte ou une fenêtre fermée (ça a l'air de banalités, mais ces questions sont précisément celles qui conditionnent le texte). La vitre et le cadre ont une double fonction : ils font qu'on a affaire au monde déjà devenu surface et image. Mais aussi, que le narrateur, front contre la vitre, n'appartient pas à son texte. On construit de l'écriture ou bientôt on pourra lui-même le faire entrer, mais on évite un blocage considérable.

> Fenêtre sur cour
> Il y a toujours, dans les villes, des vieux immeubles construits autour d'une cour intérieure où le soleil, même à son apogée, peine à descendre. Percées d'une multitude de fenêtres, les façades de ces constructions constituent comme les parois d'un grand puits d'ombre humide et viciée. Parfois, un laurier ou un arbre, épuisé par le manque de lumière et la solitude, s'élève tristement dans un coin […]. La musique d'un poste transistor résonne. Une odeur de friture s'échappe d'une cuisine. Une voix d'homme en colère retentit, puis s'apaise. Du linge sèche au-dessus du vide […].

Baie vitrée d'une cafétéria
… zones commerciales, voies lactées, ô sœurs lumineuses, aplaties derrière vos talus bordés de poteaux en ciment supportant des grillages où s'entortillent des touffes d'herbe jaune et contre lesquels le vent plaque poches en plastique, pages de journaux, prospectus abandonnés. Zones traversées par des lignes à haute tension, reléguées aux abords des villes, là où les rocades s'abandonnent aux ponts routiers ralliant les quatre voies qui filent, entre les stations-service, les hôtels et les restaurants, retrouver au loin les mêmes désastreux décors […].

Raymond Bozier,
Fenêtres sur le monde, Fayard, 2004.

Et un exemple des textes déclenchés par cette proposition :

fenêtre sur le stade de béton
on aperçoit le mur du stade, les petits jouent au foot, d'autres courent et s'amusent sur les briques et tous les petits essaient de mettre des paniers
fenêtre sur la route
on voit des voitures passer, des personnes de tous âges y passent également, des jeunes y traînent toute la journée, les voitures s'arrêtent puis des personnes descendent
fenêtre de l'hôtel
escaliers, hypermarché, route, voitures, restaurant chinois, université, lac
fenêtre de la cuisine
jardin, grillage, petit parc, bâtiment d'en face, les cerisiers, les palmiers
fenêtre sur une cité
des petits et des grands, des bâtiments entassés, des barreaux gris, des voitures stationnées, certaines sont dépouillées, les halls des bâtiments sont tagués
fenêtre sur la salle polyvalente
arrêt de bus, buissons, herbes, voitures, lampadaires, les rails de la gare du Val

Lycée professionnel Fernand-Léger d'Argenteuil, 2004.

PREMIER CERCLE : LES TRAJETS, LA VILLE

Mettre l'écriture en mouvement : Julien Gracq

On va raconter, seulement raconter, ce qui est le magistral contenu d'un des textes les plus fascinants de Julien Gracq, le très bref et très dense : *Les Eaux étroites* (Corti, 1976), où un homme de soixante-dix ans refait en pensée une promenade rituelle de son enfance et de son adolescence : remonter en barque, sur quelques kilomètres, un bras d'eau clos à chacune de ses extrémités. On aura à cœur d'en citer quelques figures essentielles, la roche, le fond transparent, les branches, la maison abandonnée, ou simplement ce bruit de cadenas sur la chaîne quand elle tombe sur le fond de bois de la barque.

L'effet de description itinérante tirera sa puissance d'une part de ce qu'il quitte le présent, d'autre part de ce qu'il explore la mémoire hors de toute inscription du sujet, en s'appuyant sur la récurrence d'un trajet parfois minime à l'extrême, mais fait si souvent qu'il s'est inscrit en nous hors du temps. Sur un lieu fixe, et non pas un trajet, si je convoque mentalement l'image de cette véranda devant la cuisine chez mes grands-parents maternels, je trouverai toujours le même banc vert, les deux bouteilles de gaz sous une table en Formica, et le

ciment du seuil. Mais l'image de la véranda, sa lumière particulière, superposera tous les âges et circonstances qui m'en ramènent le souvenir : des restes venus de très loin dans l'enfance, une fois où c'est la même véranda, le même banc vert et la table en Formica, mais le garage juste derrière a brûlé. L'image est liée aussi aux deuils, à des cérémonies. Ou bien à une dernière visite, un hiver, la maison vide, des vitres cassées. Et la perception matérielle de l'air, le silence assourdi par l'eau du marais poitevin, sont des constantes indépendantes de l'époque de la remémoration. Et si je devais remplacer le lieu fixe par un trajet toujours refait, dans l'ancrage de cette remémoration, je pourrais décrire la seule traversée de la maison jusqu'au pont sur la *conche*, comme on appelle la rivière derrière, en suivant d'abord d'allée de ciment, puis traversant le hangar, enfin un chemin dans l'herbe et le vieux pont à rambarde de fer. En se confiant uniquement et entièrement aux choses et au lieu, on va supprimer le recours au temps, parce que le trajet réel qu'on va convoquer a été fait si souvent que toutes les couches de temps se superposent, et se superposant s'annulent, laissant le locuteur en retrait de son texte. C'est une proposition qui peut valoir pour des publics très différents, auxquels peut-être on ne pourra demander de lire le début du texte de Julien Gracq, quand bien même on le leur aura fait part oralement du thème, et mis en main l'objet-livre lui-même, dont la perception matérielle de la brièveté est signifiante. Mais, pour le formateur ou l'animateur, le travail personnel de préparation a tout à gagner à étudier au mot près les perspectives ici offertes :

> Pourquoi le sentiment s'est-il ancré en moi de bonne heure que, si le voyage seul – le voyage sans idée de retour – ouvre pour nous les portes et peut changer vraiment notre vie, un sortilège plus caché, qui s'apparente au maniement de la baguette de sourcier, se lie à la promenade entre toutes préférée, à l'excursion sans aventure et sans imprévu qui nous ramène en quelques heures à la clôture de la maison familière ? La sécurité inaltérée du retour n'est pas garantie à qui se risque au milieu des champs de force que la Terre garde, pour chacun de nous singulièrement, sous tension ; plus que par le « baiser des planètes » cher à Goethe, il y a lieu de croire que la ligne de notre vie en est confusément éclairée. Parfois on dirait qu'une grille en nous, plus ancienne que nous, mais lacunaire et comme trouée, déchiffre au hasard de ces promenades inspirées les lignes de force qui seront celles d'épisodes de notre vie encore à vivre. Tout comme un album de photographies de famille qu'on feuillette au hasard nous parle de notre passé, mais d'un passé à la fois gommé de ses événements vifs et pourtant indiciblement personnel, nous communiquant en même temps le sentiment vital du contact avec la tige mère et la tonalité exquise, et faiblement souriante encore, du fané, de tels lieux lèvent, eux, énigmatiquement un voile sur le futur : ils portent d'avance les couleurs de notre vie ; au contact de cette terre qui nous était de quelque façon promise, toutes nos pliures se déplissent comme s'ouvre dans l'eau une fleur japonaise : nous nous sentons inexplicablement en pays de connaissance, et comme au milieu des figures d'une famille encore à venir.
>
> Julien Gracq,
> *Les Eaux étroites*, Corti, 1976.

On pourra suggérer, pour ce retrait du locuteur de son texte, l'emploi du *on* tel que l'utilise musicalement Gracq pour des notations pourtant personnelles (« Ainsi on rebrousse chemin, après avoir amarré la barque dans une trouée des roseaux, et s'être étendu un moment sur l'herbe de la berge ») et la façon très singulière, au début du récit, dont il amorce ce passage du *je* au *on* : « On s'embarquait – on s'embarque, je pense, toujours – au bas d'un escalier de planches qui dégringolait la haute berge glaiseuse ; les branches se croisaient au-dessus de

l'étroit chenal d'eau noire ; on entrait de plain-pied dans une zone de silence plus subtil et comme alerté, ami de l'eau comme l'est la brume… » avec cette manière d'y recroiser en ordre inverse et au singulier les deux mots du titre, Gracq gardant le *je* pour les notations concernant non pas le récit lui-même, mais les souvenirs littéraires qu'il y associe, le pique-nique dans *Le Grand Meaulnes* ou Gérard de Nerval : « Dès que j'ai connu ces vers de Nerval, bien longtemps avant les *Chimères* (je devais avoir une douzaine d'années, et je les lisais dans les *Morceaux choisis* que nous distribuait la bibliothèque scolaire du lycée)… »

L'autre enjeu, c'est de faire percevoir comment le récit continu s'appuie sur des perceptions différenciées d'un narrateur dont la position d'observation a été déplacée, d'un instant à l'autre du récit, par le réel qu'il décrit, et qui l'englobe. On peut donner quelques exemples de cette mécanique de la langue, en comparant par exemple la patache de *Un début dans la vie* de Balzac au bateau qui emmène Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. Amplification de cet enjeu pour la prose d'aujourd'hui : irruption de la voiture automobile chez Proust, sur le même trajet qu'on faisait en calèche (les trois clochers et son article dans *Le Figaro* : motif décisif dans la genèse de la *Recherche*). Exemple novateur de Giraudoux, dont les débuts de roman convoquent systématiquement des figures en déplacement, auto, bateau, train (sauf *Bella*, figures immobiles sur la terrasse, mais c'est une mise en mouvement globale de la planète qui en découle).

Un itinéraire connu pour chaque mètre et chaque détail, mais y revenir par la mémoire oblige à trouver les variations de saisons, de lumières, et ce que le mental

trouve à chaque pas du trajet. Surtout se concentrer sur ce caractère connu : c'est une surface tout entière qui vient à la mémoire, avec des points d'accroche, des émergences plus nettes. Des détails, des lumières, une ambiance, un bruit suffisent, et on va demander que le texte épouse au plus près leur surgissement.

Anticiper sur la rupture univers rural / univers urbain : la notion de promenade aussi est contaminée par l'empire marchand, quand le lieu rituel du parcours c'est la galerie commerciale de la banlieue. Le ciel étoilé n'est pas visible de la ville, et l'album de photographies de famille a souvent disparu aussi. Ce qu'on garde des deux promenades de Proust, un portail, une couleur d'eau, l'odeur des aubépines, la rencontre de Legrandin, on peut en parler, mais c'est le rapport primaire : itinéraire fixe, fréquence du parcours, qui doit primer pour ancrer ce dont Julien Gracq parle dans la première page des *Eaux étroites* : ce qui, de la terre, donne le sentiment d'être à nous seuls promis, et « porter d'avance les couleurs de notre vie », parce qu'il y a « retour », et que, dans le texte ci-dessous, le retour imaginé ouvre le livre même. Ce sera grand comme la traversée d'un jardin, ou le chemin vers la rivière, mais on découvrira leurs équivalents urbains.

Ce qu'on va proposer pour la syntaxe, c'est de décomposer ce trajet réel en éléments simples, qui permettent que chaque phrase s'écrive comme si la précédente n'avait pas existé, et comme si rien n'allait suivre immédiatement celle-ci. C'est par ce principe d'ignorance, qu'on peut accentuer encore en suggérant d'employer des phrases au présent, sans propositions relatives ni circonstancielles, que la continuité du texte lu, passant par sauts d'une image fixe à une autre, va reconstituer finalement l'illusion du trajet réellement fait.

Voici, sur ce principe, un fragment de Danielle Collobert où les deux seules exceptions de propositions relatives ou circonstancielles parmi les neuf phrases du paragraphe permettent de visualiser la force qu'on peut tirer de leur économie :

> Ici c'est la ville vraiment, des maisons avec des jardins peut-être ; mais la ville pourtant, on sent, en bas de la pente au loin tout le quartier industriel de l'Est, les gazomètres, les cheminées d'usines fumantes, échappées blanches dans le gris du matin. Plein d'épaisseur. Pénétrer, se dissoudre là, passer dans les conduits, s'écarteler aux grues monter descendre chocs contre les édifices de briques noircies, éclatement, on s'abrège dans du béton. Une épaisseur cohérente et lisse. On ne vient pas à bout si vite des paysages quand on n'est plus là devant. Il y avait une terrasse. C'était un ancien café avec une tonnelle, deux jeux de boules, une petite salle pleine de gens du quartier le dimanche qui venaient danser là, beaucoup d'Espagnols. Maintenant ils ont démoli, c'est un champ de décombres des portes ouvertes dans le vide sans escaliers, un morceau d'évier dans un coin de mur sans rien autour.
>
> Danielle Collobert, *Dire I – II*, in *Œuvres complètes*, P.O.L., 2004.

Un autre exemple magnifique, dans ce passage des *Illuminations* de Rimbaud, où la seule utilisation de proposition relative est comme conditionnée par l'accumulation qui la précède, et désamorcée par son propre redoublement interne de verbes :

> Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bouclés, d'autres descendant en obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes, s'abaissent et s'amoindrissent. Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de masures. D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets. Des accords mineurs se croisent, et filent, des cordes montent des berges. On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des instruments de musique. Sont-ce des airs

> populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics ? L'eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie.
>
> Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, Publications de la Vogue, Paris, 1886.

Variation : retour à Apollinaire

On introduit une dimension fondamentale : le narrateur. On lui demande d'être fixe, mais que celui ou celle qui écrit puisse s'abstraire de lui ou d'elle-même pour que le narrateur, comme corps et esprit, réfléchissant et percevant, sentant, touchant, voyant, soit figuré, immobile, dans son texte. Chaque phrase commencera par ce « tu » par quoi le narrateur, en s'interpellant lui-même, s'inscrit dans son propre texte. Il n'y aura pas de liaison exprimée d'un paragraphe à l'autre, et le pliage d'une grande feuille de format A3 en neuf cases égales sera une nouvelle fois une bonne aide.

Je propose simplement de se concentrer sur la liste des lieux extérieurs du quotidien qui sont, pour chacun, les plus importants et sensibles. Et trouver pour chacun de ces lieux, sans aucune explication biographique, sans qu'on sache rien de ce narrateur que ce qu'il voie, des vues immobiles, du dedans vers le dehors : qu'il y ait un cadre (une fenêtre, une visière de casque, la ligne d'un arrêt de bus, la porte de sortie d'un magasin), et toujours un peu de ciel. Faire que la netteté de la phrase corresponde à la netteté mentale de ce qu'on peut convoquer à l'intérieur de soi-même, parce que le quotidien en induit la répétition si fréquente. Je propose comme illustration des reproductions d'Edward Hopper : un carrefour, un parc.

Le travail va consister à utiliser le cadrage de l'image réelle comme organisation matérielle du récit : cadrage

latéral, ce qu'on voit à gauche, devant, à droite, mais aussi les différentes profondeurs de champ. Faire que chaque phrase corresponde à une strate du plan de vision. C'est un des rares exercices potentiellement assez forts aussi pour une première séance, une prise de contact avec un nouveau groupe. Sur une grande feuille pliée par exemple en trois sur chaque côté pour créer quatre rectangles format carte postale, neuf lieux différents, neuf *tu* qui ne désignent que la distance qu'on prend soi-même, scripteur, avec le narrateur présent dans le texte qu'il construit, sur lequel il agit, quand bien même ce narrateur, qui voit pour nous, c'est nous-mêmes à distance dans le temps.

Parler ici de Guillaume Apollinaire est un appui important, aussi bien parce qu'il propose dans *Zone*, le début d'*Alcools*, un dispositif très proche, même éclaté à la dimension de sa vie, et des villes où il est passé, de ce qu'on demande aux participants, que comme prétexte à introduire sa biographie, de la fuite d'un hôtel avec son petit frère à la trépanation pendant la guerre. Ceux qu'on a devant soi, auxquels on demande un engagement important dans l'écriture, on leur présente un auteur pour qui ces figures immergées dans l'enfance ont conditionné le surgissement même de l'écriture. Enfin, une mise en confiance parce qu'on présente un texte littéraire majeur dans lequel ce fonctionnement, avec les récurrences et répétitions dont on va se servir pour l'atelier, est la signature même de l'audace formelle :

> Maintenant tu es au bord de la Méditerranée
> Sous les citronniers qui sont en fleurs toute l'année…
> […]
> Tu es dans le jardin d'une auberge aux environs de Prague
> Tu te sens tout heureux une rose est sur la table…

> […]
> Te voici à Coblence à l'hôtel du Géant…
> […]
> Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est laide…
> […]
> Tu es debout devant le zinc d'un bar crapuleux
> Tu prends un café à deux sous parmi les malheureux.
>
> Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Mercure de France, 1913.

Deux exemples de cet exercice, venus d'une même ville, Clichy-sous-Bois, dans ce principe d'éclatement des points de vue immobiles, par deux élèves d'une classe de seconde, l'une qui respecte le principe du « tu », et l'autre pas : mais, pour chacune, l'éclatement formel, parce qu'il est l'état réel et perçu comme tel d'un tissu urbain déstructuré, amène l'unité du texte à reconstituer le présent urbain sans rien en affadir.

> Tu es devant Atac, tu attends ton amie. Un homme se fait voler son scooter et le mec me fait un clin d'œil. Tu es au Mac' Do assise près de la fenêtre, tu vois un mec en train de te guetter, tu te demandes ce qu'il veut. Tu es devant le lycée assise sur le banc face au Bois-du-Temple (la cité). Tu es devant le lycée et il pleut, un copain essaye de faire des roues avec son vélo et il s'éclate par terre. Tu es dans le 247, il fait chaud et ça pue la sueur. Tout le monde se pousse et moi je suis écrasée contre quelqu'un que je ne connais pas.
>
> Place du collège, dos à la grille. Queue au feu rouge en face. Vieille femme qui passe avec son chien qui pisse. Parc Jean-Valjean. Château des Cèdres. Herbe écrasée, grande pelouse verte. Place des Marguerites. Enfants qui sortent de l'école primaire. Boulangerie. L'épicerie Miranda. Place de l'Église. Voitures dans le parking d'à côté. Hôpital de Montfermeil. Les cités. Flunch de Rosny 2. Glaces, repas, banana split, boules vanille, chocolat, fraise, pépites de chocolat, caramel, deux bananes, crème Chantilly. Marché le jeudi et le dimanche à Livry-Gargan : arrêt de bus 247. Jennifer, magasin de vêtements. Mim de Chelles

2. Escalator, personnes, vêtements. Parc de l'Arena, terrains de foot, garçons qui jouent. Bus.

Paris, théâtre de la Colline,
avec une classe de seconde générale
du lycée Alfred-Nobel de Clichy-sous-Bois, 1999.

Accrocher la ville : les ciels de Leslie Kaplan

Mais l'utilisation d'*Alcools* peut induire un effet de rimes, de phrase chantée, qui affaiblit. Pour renforcer la possibilité d'écriture de nos univers urbains contemporains, c'est *Le Livre des ciels* de Leslie Kaplan (P.O.L., 1984), suite de saisies extrêmement précises de lieux chacun comme une bulle d'un monde clos, ne tirant sa légitimité que de lui-même. La notion partageable d'une *présence*.

Réfléchir d'abord à là où on est immobile, même provisoirement, même un instant, mais de façon répétitive dans le quotidien, pour regarder la ville : devant une fenêtre, à l'arrêt de bus, à un feu rouge, sur un banc, ou là où on prend le pain, à la caisse d'un supermarché… C'est une suite d'endroits où on attend brièvement, même quelques dizaines de secondes, pourvu que répétées presque au quotidien : il suffit de penser à ce qui revient régulièrement au fil des jours s'immobiliser à un endroit précis pour déceler ces points d'arrêt même très fugaces, pour qu'apparaisse son territoire personnel dans la ville, et un nouveau portrait de cette ville.

Insister sur cette très provisoire absence totale de mouvement, cette disponibilité à la réception arbitraire même si c'est seulement pour quelques secondes, arrêt devant une porte le temps de prendre sa clé, moment où on enlève son casque, pour sérier (encore des phrases

discontinues, sans avant ni après, mais on fera comprendre ultérieurement que la marche de la grande prose, Flaubert par exemple, c'est lier de façon continue ce qui ne l'est pas) une liste d'images de soi percevant dans la ville. Ce n'est pas le principe d'écriture de Leslie Kaplan, fondé au contraire sur une approche en mouvement, un croisement, un passage, mais c'est une distorsion qu'on introduit volontairement, une simplification qui va permettre d'hériter de cet effet très beau de surexposition fixe :

> On a souvent rendez-vous en haut de la rue.
> C'est un carrefour hétéroclite, ouvert.
>
> Au loin, un immeuble inachevé, une construction.
> Les fenêtres sont dessinées, des trous.
>
> La rue longe un hôpital, nom historique. Une cheminée rigide sort du fond.
>
> Des femmes passent, très belles, avec leur veste sur les épaules. Je vois leur air étonné, leurs colliers en or.
>
> Monde en fissures, ruines intérieures. Des palissades en bois. Derrière, c'est la production.
>
> Leslie Kaplan, *Le Livre des ciels*, P.O.L., 1983.

C'est cette présence du texte comme porté au-dessus du livre qui est spécifique de l'écriture de Leslie Kaplan, et qu'elle porte aussi bien dans ses récits en prose que dans ce texte à l'origine de son parcours :

> Je vais aux limites de la ville.
> Limites grises, urgentes.
> Je ne connais pas.

> Il y a un mouvement dans l'air, très loin.
>
> Des arbres, des boutiques restreintes. Stores baissés, rideaux de fer, et cette odeur sucrée, de limonade. Dans une vitrine immobile, quelques robes.
>
> Au-dessus, le ciel marbré. Je croise un enfant.
>
> Je reconnais la lumière, peut-être.
>
> Leslie Kaplan, *Le Livre des ciels*, P.O.L., 1983.

À noter, chez Leslie Kaplan, un travail très rare sur le statut de l'adjectif. Dédoublé pour déporter l'image hors de l'usage qualificatif attendu : *Dans la ville, le ciel est courbe, éloigné*. Voire triplé : *C'est une vieille ville française, disponible.* Cassant la phrase pour en être l'arrêt : *Temps simple. Je suis dehors.* Redoublant le groupe nom-adjectif quand on ne peut pas séparer l'adjectif du nom : *Au coin, un restaurant, avec des femmes dessinées, des inscriptions sexuelles.* Séparation forcée du nom et de l'adjectif : *Des cours, aussi, enchevêtrées*. Redoublement du verbe pour déporter le nom et l'associer plus fort à son qualificatif : *Des hommes vont et viennent dans le cadre blanc*. Anticipation asymétrique du nom : *Je passe des indications, des feux électriques*. Ou au contraire : *Partout des nuages lourds, des escaliers*. Élimination du nom par simple accumulation des adjectifs : *Rouge, vert, orange*. Ou symétrie parfaite d'un groupe adjectif-nom suivi d'un groupe nom-adjectif : *Gros pylônes, ciment raidi*. Voire effet de masque, l'adjectif qui joue à ressembler au verbe pour se dissoudre : *Une cheminée rigide sort du fond*. Ajouter à la consigne cette demande de non-naïveté dans l'emploi des adjectifs, les résultats sont durables ! Deux exemples, par deux étudiantes en arts

du spectacle de Rennes, séance limitée en temps et sans retravail :

> Feu rouge droit – feu vert gauche – gris de cylindre de glaces – beige
> – rectangle – crépi –
> d'un immeuble aux innombrables fenêtres – ligne
> courbe du trajet – désespérant bitume –
>
> Grande porte bleu ciel à doubles battants, serrure au centre légèrement décalée sur la droite, couleur vaguement bronze
> à côté, poubelle avec couvercle vert, tout en plastique, ville de Rennes
> de l'autre côté, fenêtre rectangulaire étirée en largeur à encadrement blanc, vue en contre-plongée sur les étagères – pin – d'une cuisine, une boîte de thé ronde, un pot de fleur, avec plafond blanc, impeccable.
>
> Université Rennes-II, avec des étudiants
> du département Arts du spectacle, 2000.

La ville par la vitre, en train et en avion : Claude Simon

Pour insister sur cette idée de captation pure du réel, et sur la complexité de ces processus d'acquisition et lecture du visible, impliquant à chaque pas un saut qualitatif de ces largeurs de focale dans l'écriture, je propose aussi ce texte de Claude Simon, non pas comme inventaire, mais comme suite impossible à rattraper de tout ce qui fuit, non pas ce qui advient à la vision, mais comme l'image qu'on vient juste d'en détacher alors qu'en surgit une nouvelle. En transférant au temps de l'écriture comme l'équivalent de cette fuite, c'est l'accumulation, la linéarité du dire qui devient poème :

> Par exemple ? à partir de la gare de l'Est, noté successivement :
> Hangars – Gare de marchandises – Multitudes de voies

Entrepôts – HLM
Poste d'aiguillage
Terrains vagues – Usines
Pavillons – Jardinets
Gazomètres – Lignes à haute tension – Pylônes
Usines – Clôtures en plaques de ciment
Pavillons pierre meulière marron ou crépis gris-noir
Cimenterie – Linge rose qui sèche (gardien ?)
Garage en briques : cour pleine d'autos à la casse

Claude Simon, *Le Jardin des Plantes,* Minuit, 1998.

En insistant bien alors qu'il ne s'agit pas d'observation ni d'accumuler du vocabulaire ou du visible, mais de déplier ce qui, du réel, s'est invisiblement superposé par strates dans le mental, où l'œil s'accroche par un détail (« linge rose qui sèche ») où nous-mêmes élisons ce qui nous importe dans le réel. Le visible devenant donc certainement, quand bien même nous serions plusieurs à reconstituer le même parcours, une sorte d'autoportrait par ce que sélectionne et privilégie le regard.

On peut raconter la situation narrative de ce grand livre, écrit par un homme de quatre-vingt-cinq ans, astreint désormais à l'immobilité, et le mettre en relation avec le trajet, l'œuvre et ses récurrences, de Claude Simon. La vision planétaire, et constamment cinétique, qui fait du *Jardin des Plantes* une sorte de sommet de l'œuvre, c'est la suite des conférences et invitations tout autour du monde que lui vaut son attribution du prix Nobel en 1986.

Qu'on ait pris l'avion ou pas, chacun a dans la tête ou peut reconstruire la photographie vue d'avion de sa propre ville (elles sont devenues part de l'imaginaire collectif, les quotidiens de province ou les journaux locaux en publient fréquemment, et on en trouve aussi sur

Internet). C'est une prise de distance qui permet d'amorcer, par rapport à la notion d'espace, d'architecture urbaine, de circulation et de consommation, un nouveau regard. Insister sur cet étrange instant, très mince bascule, où tout d'un coup ce qu'on regardait fasciné, par le hublot, de comment se créent et se structurent les grands établissements humains, en fonction de la disposition naturelle des éléments, et qu'on perd cette vue générale pour ne plus voir que leur détail, tout aussi fascinant, avant qu'on se rapproche encore et que l'avion, arrivant sur la piste, ne vous offre plus qu'une étendue universellement normalisée d'herbe rase et de bitume. C'est le génie de Claude Simon d'avoir saisi ces suites d'instants pour structurer son livre.

On peut évoquer Benoît Mandelbrot, sa vie et son invention des fractales, leurs répercussions, à partir du problème initial d'un calcul linéaire des côtes de Bretagne. Dans le texte qu'on va écrire sur une vue aérienne de sa maison ou sa cité, son quartier, sa ville, ce sur quoi on insiste c'est que chaque phrase induise une rupture d'échelle, donc d'altitude et de globalisation du regard. Exercice impressionnant, parce que nous-mêmes avons énormément à y découvrir : il ne s'agit pas d'appliquer une recette dont on sache d'avance le résultat, et c'est cela l'important en atelier d'écriture, qu'il puisse créer un laboratoire commun parce que c'est le même monde, et la même intensité d'inconnu, que nous avons en partage, et que le regard de ceux qui nous induisons à écrire vaut au même degré, au même niveau, que ce que nous pourrions dire, de notre côté de la culture.

> Aucune ville ne répond mieux à l'expression « sortie de terre » que New York (ou faudrait-il dire plutôt « jaillie ») : et non pas exactement

> debout, statique, mais explosant, toujours en expansion non en surface mais en hauteur, comme on peut voir sur certaines photographies prises d'avion (ou d'hélicoptère) avec un objectif grand angle (fish-eye), quand, bien sûr pendant une fraction de seconde, elle semble être restée immobile alors qu'en fait elle n'a cessé de croître, de s'élever, ce genre d'objectif exagérant la perspective, de sorte que ses multiples gratte-ciel apparaissent non pas verticaux, parallèles, mais obéissant à une force divergente, faisant penser à ces gerbes de cristaux allant s'écartant, se bousculant, poussant vers le ciel ses tours de toutes hauteurs, les moins élevées non pas résignées à leur sort mais ayant simplement pris leur essor avec un peu de retard et se dépêchant pour rattraper les autres, l'ensemble comme planté sur la rotondité bombée de la terre, à partir d'une étroite base comme une sorte d'explosion solidifiée, de phénomène naturel, anarchique, tumultueux et géométrique.
>
> Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Minuit, 1998.

Avec une insistance particulière sur la phrase-paragraphe de ce fragment sur New York (mais, dans ce livre, Claude Simon pratique la même écriture pour Chicago, Los Angeles ou Tokyo), parce que c'est la piste qu'on peut suggérer immédiatement aux participants pour dire leur ville à trois niveaux d'altitude et comment, quand un avion approche d'une ville, d'abord on en perçoit la structure dans son imbrication avec les éléments naturels, et l'histoire de son développement, ensuite dans les circulations, les dispositions de quartier, enfin une vue presque de détail avec les maisons, les jardins, les toits, les parkings, et puis soudain plus rien parce que autour de l'aéroport il n'y a que des espaces vides.

D'autres propositions pour ville-écriture

Toujours revenir à Blaise Cendrars

Proposition : un narrateur en translation, voiture, vélo, bus, train, sur un itinéraire du quotidien, répétitif même s'il est bref. Un narrateur encore une fois pris dans une suite de points fixes ou d'instants immobiles, mais ces points ou ces instants insérés dans sa translation. Exercice où le narrateur est présent dans son propre texte, maintenant peut s'écrire lui-même dans son texte, mais n'y est que récepteur de la sensation ou de l'image.

Parler de ce qu'il y a entre chez soi, une fois qu'on a refermé la porte, et le lycée une fois qu'on en a franchi le portail. Pas forcément au présent, même si on demande que l'écriture s'en tienne au présent de l'indicatif : suggérer qu'on peut retrouver mentalement avec précision le même chemin pour ses souvenirs d'école maternelle, et que la place qu'y occupait une maison aux volets clos, un chien qui aboyait trop fort, a grandi avec nous. Ou bien là où on allait le dimanche, ou qu'on partait en vacances : c'est la forme qui compte, la capacité à jouer de diapositives fixes et isolées, à séparer et couper, à animer le texte par cette suite d'éléments chacun levés comme une surface fixe. Suggérer que ce travail puisse s'établir aussi sur un endroit où on va en courant, un endroit qu'on est pressé de rejoindre, et c'est cette hâte qui produit la superposition des images, où on est celui qui capte, et ce qui s'écrit c'est la suite discontinue de ce qu'on capte. La force des textes qu'on peut tirer de cette proposition, c'est de l'arbitraire du quotidien, présent ou passé, qu'elle va l'extraire : ce n'est pas un trajet choisi, mais un trajet imposé, un trajet utile.

Tous les mots sont adultes

On parlera d'abord de l'aventure de Cendrars, dans quelles conditions son départ à Pétersbourg, et la vie à bord du Transsibérien. On raconte, avant de lire, en reprenant la biographie de l'écrivain, les marques de son propre accès à l'écriture. On souligne aussi, pour le fonctionnement du texte attendu, comment avance le texte de Cendrars, une autonomie de chaque vers, et chaque vers établi depuis un nouveau point de la translation, induisant, dans son grand charroi, des répétitions, si ces vues se répètent : « Toutes les gares lézardées obliques sur la route / Les fils télégraphiques auxquels elles pendent / Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent. » Souligner aussi qu'en isolant chacune de ces perceptions, en les séparant de ce qui les précède et ce qui suit, on ouvre le texte à l'excès poétique de l'image : *Dans les déchirures du ciel, les locomotives en folie*. Et que cet excès n'est pas seulement dans le domaine du visuel, mais tout aussi bien par exemple dans l'auditif : « Les roues vertigineuses les bouches les voix / nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd. »

> En ce temps-là j'étais en mon adolescence
> J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais plus de mon enfance
> J'étais à 16 000 lieues du lieu de mon enfance
> J'étais à Moscou, dans la ville des mille et trois clochers et des sept gares
> Et je n'avais pas assez des sept gares et des mille et trois tours
> Car mon adolescence était si ardente et si folle
> […]
> Or, un vendredi matin, ce fut enfin mon tour
> On était en décembre
> Et je partis moi aussi pour accompagner le voyageur en bijouterie qui se rendait à Kharbine
> Nous avions deux coupés dans l'express et 34 coffres de joaillerie de Pforzheim

> De la camelote allemande « Made in Germany »
> Il m'avait habillé de neuf, et en montant dans le train j'avais perdu un bouton
> Je m'en souviens, je m'en souviens, j'y ai souvent pensé depuis –
> Je couchais sur les coffres et j'étais tout heureux de pouvoir jouer avec le browning nickelé qu'il m'avait aussi donné
>
> Blaise Cendrars, *Prose du Transsibérien*,
> Éditions des Hommes Nouveaux, 1913.

Si on part du trajet quotidien du matin, minute par minute, sur les quarante minutes qui précèdent l'entrée au collège ou au lycée, il y aura pour commencer une porte qui se ferme, et puis un escalier, une attente, un bus. On peut souligner matériellement le flux d'informations visuelles (le flux de photons à travers la rétine, par seconde), parler de l'histoire de la formation de la vision (ce qui reste des mammifères à vision nocturne et sang chaud du temps des dinosaures, l'évolution vers la perception en couleur associée à la station debout, le développement des circonvolutions du cerveau, l'opposition vision syncrétique, vision analytique). On peut aussi parler de la continuité recomposée qui permet l'illusion cinématographique, depuis les douze images-seconde sautillantes de la première époque, et pourquoi à partir de vingt-quatre images-seconde on n'a plus éprouvé le besoin de faire évoluer la technique. S'il faut une demi-heure entre le moment où on ferme sa porte et le moment où on franchit la porte du lycée ou du collège, cela fait combien d'images fixes analysées par le cerveau ?

Et on basculera là encore dans l'univers contemporain de façon neuve. Trois départs de texte à partir de cet exercice, avec trois élèves différents d'un lycée professionnel parisien :

> Des gens qui nous regardent comme des animaux : il suffit qu'on se déplace autrement qu'eux pour qu'ils se mettent à nous juger. Moi et mon copain prenons souvent le métro en rollers de la station d'Ourcq à Bastille pour faire la rando. Les gens dans le métro nous regardent comme des sauvages mais je m'en fous. De temps en temps les contrôleurs nous demandent de retirer nos rollers c'est pour ça qu'on a toujours des chaussures dans nos sacs parce que marcher en chaussettes dans le métro ça fout la honte…
>
> Ensuite je passe avec le train à Aulnay-sous-Bois, Mitry-Claye, Dammartin, Juilly-St-Mard, Crépy-en-Valois, Vaumoise, Villers-Cotterêts, Longpont, Soissons, Anizy-Pimin, Clary-Mons, Laon. Alors là je suis contente d'arriver et ma mère m'attend sur le quai, on est super contentes de se revoir, car on se voit une fois tous les deux ou trois mois…
>
> J'avais huit ans, j'habitais dans une banlieue de Lyon, Décines Meyzieu. On avait une belle maison, et de là j'allais à l'école, ça prenait dix à vingt minutes à pied. Je prenais ce chemin avec des copains, on se donnait rendez-vous à côté d'un rond-point où il y avait de belles fleurs. Là, on prenait un petit raccourci en passant de jardin à jardin, on courait car on avait peur de se faire attraper par le proprio. Puis, dans une allée, il y avait un grillage, comme on n'avait pas la clé, on passait par-dessus. Puis on devait longer diagonalement un grand terrain de foot qui était juste derrière l'école. Et au lieu de faire le tour pour rentrer par la porte principale, on passait par la cour. Et voilà, quelquefois, ou plutôt souvent, on arrivait tout crades, avec des vêtements pleins de terre ou de boue et même déchirés. En rentrant, on prenait le chemin le plus long, mais ce petit raccourci on était les seuls à le connaître…
>
> Paris, théâtre de la Colline, avec des élèves
> de CAP ménage et hygiène des locaux
> du lycée Edmond-Rostand, 1999.

Insister sur la novation que représente l'écriture de ce réel immédiat, la difficulté à en saisir les objets, simplement parfois parce qu'ils n'ont jamais encore été nommés, n'ont jamais reçu de noms spécifiques, et cela d'autant plus qu'on s'en prend au réel ordinaire, une rue

de bord de ville. Alors que même les objets les plus normalisés de cet environnement quotidien, pris dans un dispositif narratif, peuvent devenir la marque esthétique affirmée du texte. C'est un des ressorts les plus puissants des descriptions ultra-contemporaines et monumentalement brèves, un pavillon avec ses nains de jardin ou l'intérieur d'un château d'eau, l'attente dans une voiture dans une rue de petite ville, une salle d'attente chez un dentiste ou les salles de transit d'un aéroport, ou encore, chez le même Jean Échenoz, cette version autoroutière du principe de la *Prose du Transsibérien* :

> Par plusieurs portes de Paris s'en vont ainsi des autoroutes bordées de toutes sortes de murs antibruit, très différents les uns des autres. Certains ondulent ainsi que des tôles mutantes, d'autres déploient des arceaux de tubulure, parfois l'un d'eux suggère un souvenir de blockhaus agrémenté de plantes grimpantes. Coiffés d'auvents, bardés d'aspérités ou de contreforts, ces ouvrages d'art s'incarnent en matériaux variés, métal, béton, plastique, faïence ou miroir, terre cuite et bois ignifugé. Diversement inclinés par rapport aux voies, d'aucuns sont aussi translucides ou presque transparents ou bien encore, comme celui-ci, juste percé de hublots vitrés d'un petit mètre de diamètre. Entre ce mur et la façade de la résidence s'étendait dans l'ombre un mince rectangle de mauvaises herbes vivaces, d'un vert wagon synthétique et luisant.

Jean Échenoz, *Lac*, Minuit, 1988.

L'imaginaire des cartes

Thème : faire de sa vie une carte qu'on raconte. Ma vie est une maison, quelles en sont les pièces. Ma vie est un océan, ce qu'il y a au fond, au nord, au sud, à la surface (voir *L'Atelier d'écriture*, Andrée Guiguet, Anne Roche, Nicole Voltz, Bordas, 1989). Dans ma tête, à chaque endroit, ce qu'il y a, si on s'y promenait dans les âges, les lieux et les gens comme dans autant de pièces.

L'identité bafouée, faite d'instants éclatés, on va la rassembler dans un bloc solide, où la continuité inventée du texte va compenser la discontinuité des images séparées qu'il contiendra, où on peut faire porter l'accent sur les maisons, ou sur les rues, ou pourquoi pas sur les visages de chaque époque de sa biographie. Un même personnage pouvant reparaître dans des contextes changés.

La notion de carte a une histoire : parler de ce ministre espagnol au XVIIe siècle, demandant à tous les curés de dresser la carte de leur village pour en tirer une carte du pays. Admirables textes de ceux qui traversent les déserts, connaissent les noms, mais n'ont aucune idée d'une représentation graphique de leurs déplacements. On peut collationner facilement diverses représentations cartographiques : cartes aborigènes avec leurs structures concentriques, cartes du cerveau du XVIIIe siècle, itinéraire d'un ambassadeur en Chine au XVIIe siècle, pour introduire à ce seul inventaire : les lieux qui sont les nôtres sur la carte du monde, avec extension bien sûr aux lieux rêvés, en haut d'un arbre ou au pôle sud.

C'est la contradiction ici qui fait l'intérêt du texte : d'un côté les cases séparées de ce qu'on présente comme image fixe, sur scène, sur maison, sur visages, temps saisi dans un événement significatif, et de l'autre côté le dispositif narratif qui invente le pays, l'île, la mer ou la maison imaginaire qui les rejoint. On trouve encore parfois chez les bouquinistes ou dans les bibliothèques cette belle compilation, sous le titre de *Guide de nulle part et d'ailleurs, à l'usage du voyageur intrépide en maints lieux imaginaires de la littérature universelle* qui reproduit une carte du pays d'Oz, celle du pays des *HOUYHNHMS*, que Swift a inventé pour y promener

Gulliver, là où « la perfection de la nature est telle que les lettres sont toutes en désordre », et Pellucidar, « continent souterrain situé à huit cents kilomètres sous la surface de la terre », inventé par Edgar Rice Burroughs et où, de 1922 à 1963, il a situé le récit de neuf livres.

J'ai souvent proposé, en collège par exemple, de travailler d'abord par anagramme à la fabrication d'un pseudonyme personnel, et de proposer ensuite la description d'un plan de ville, de pays ou d'océan d'après l'opacité et l'énigme de l'anagramme produit, comme le France-Ville dont rêve ici Jules Verne :

> Et d'abord le plan de la ville est essentiellement simple et régulier, de manière à pouvoir se prêter à tous les développements. Les rues, croisées à angles droits, sont tracées à distances égales, de largeur uniforme, plantées d'arbres et désignées par des numéros d'ordre.
> De demi-kilomètre en demi-kilomètre, la rue, plus large d'un tiers, prend le nom de boulevard ou d'avenue, et présente sur un de ses côtés une tranchée à découvert pour les tramways et chemins de fer métropolitains. À tous les carrefours, un jardin public est réservé et orné de belles copies des chefs-d'œuvre de la sculpture, en attendant que les artistes de France-Ville aient produit des morceaux originaux dignes de les remplacer.
> Toutes les industries et tous les commerces sont libres.
> Pour obtenir le droit de résidence à France-Ville, il suffit, mais il est nécessaire de donner de bonnes références, d'être apte à exercer une profession utile ou libérale, dans l'industrie, les sciences ou les arts, de s'engager à observer les lois de la ville. Les existences oisives n'y seraient pas tolérées.
> Jules Verne, *Les Cinq Cents Millions de la Bégum*, Hetzel, 1879.

Il y a un vrai manque bibliographique sur cette question très importante de la conception spatiale des territoires du quotidien, quand elle a été en quelques décennies autant bousculée. Les deux ouvrages que j'apporte en vue de cet exercice, pour leur iconographie

extrêmement suggestive, sont tous deux désormais introuvables. Il s'agit d'un numéro de la revue *Traverses* sur la cartographie (éditions du Centre Georges Pompidou, 1984), et l'agenda de 1997 proposé par la revue *Autrement*, avec cinquante-deux *cartes de l'invisible* dont voici quelques-unes des légendes qui les accompagnent :

> London-Nord, 1911 ; psychotique, interné à Berne, Adolf Wölfli (1864-1930) imagina Londres dans la solitude de son enfermement. *A new symbolical head and phrenological chart* ; tête phrénologique, Grande-Bretagne, fin XIXe siècle. Le pays de l'artiste ; tableau du camp de sa grand-mère par Elizabeth Nyumi, aborigène d'Australie, 1992. Étiquette de boîte d'allumettes Comos, Espagne, 1902. Extrait d'un atlas scolaire soviétique, 1940. Carte de l'enfer, Birmanie, 1830. Quatrième de couverture du roman policier *Chinese Red*, Delle Books, États-Unis, 1948. Sigmund Freud, topographie psycho-sexuelle jointe à une lettre à Wilhelm Fliess en octobre 1895. Carte sibérienne des rêves, indiquant les routes sans danger entre la terre, les régions infernales et le paradis, XXe siècle. Carte de la main, diagramme de chiromancie, Rajasthan, XVIIe siècle. Détail d'une carte australienne du monde, années 1990. Carte-poème avec profil des amants, carte postale, Allemagne, début XXe siècle. Labyrinthe dont le centre est le bonheur intérieur, Grande-Bretagne, 1941. Détail de l'itinéraire d'un ambassadeur vietnamien à Pékin au XVIIIe siècle, Vietnam, XVIIIe siècle.
>
> *Atlas de l'âme, cartes de l'invisible*,
> *L'Agenda Autrement*, Autrement, 1997.

Parmi les textes les plus étranges qui pour moi restent liés à cet exercice, celui-ci commençait par cette phrase : « La terre est une planète qui flotte. » Et celui qui me dictait sa réponse avait le mode de vie suivant : passer la journée dans une gare, de préférence en haut d'un escalator, parce que c'est la meilleure place pour demander une pièce de monnaie, avant de prendre un train de nuit le soir, parce qu'on est à l'abri et chauffé, et changer donc tous les jours de ville (dans son cas : Paris gare de

Lyon, Rennes, Valence) pour retrouver chaque fois le même contexte exactement, escalator, gare, plateau piétonnier, comme une bulle fixe dont la place sur le monde aurait été déplaçable : ce que de telles conditions de vie extrêmes enseignent ne correspond-il pas à des déplacements perceptifs déjà amorcés pour chacun de nous, dans la façon de s'orienter et de se reconnaître ? Des exercices qui vont dans cette direction sont d'autant plus nécessaires qu'ils révèlent cette appropriation du territoire quotidien dans des systèmes de représentation parfois complètement neufs. *La Noue*, *Tofo* (pour Tofoletti), *Pablo* (pour Pablo Neruda), *Le plateau* ou *Cité rouge*, les cités de Bagnolet, peuvent être perçues par ceux qui y habitent comme autant de territoires clos, que relient les numéros d'une ligne de bus. Mais *La Noue* et *Pablo*, cités distantes mais sur la même ligne de bus, constitueront une famille à laquelle n'appartient pas *Tofo*, tout près de *Pablo* (un pont sur l'autoroute les sépare) mais qu'on rejoint par le 171 au lieu du 165, le numéro de la ligne de bus devenant lui-même un signe d'appartenance plus fort que le critère de proximité.

Instants privilégiés, privilège de Raymond Queneau

L'enjeu : se saisir de l'immédiat pour franchir à la force du réel une porte dans l'écriture, le rythme même du réel et sa matière conditionnant la poétique instantanée du dire. Que l'immédiateté soit merveilleuse, par exemple Queneau :

> Il pleut
> un compagnon maçon passe à côté de moi
> il est en compagnie d'un autre compagnon maçon
> tout d'un coup le compagnon maçon numéro un s'écrie

> merde ! j'ai oublié ma veste au restaurant
> et il court sous la pluie
> chercher sa veste au restaurant sous la pluie
> comme quoi un compagnon maçon peut être distrait
> même s'il pleut

Raymond Queneau,
Courir les rues, Gallimard, 1967.

Sur cet exemple très simple de la pluie et comment l'écrire, on comprend vite qu'on accède à la possibilité d'écriture poétique, comme Queneau, en la contraignant au point de départ d'une singularité temporelle, en écrivant plutôt la coïncidence d'un instant particulier et de comment le réel s'y déforme. Même thème et principe au début des *Champs d'honneur* de Jean Rouaud (Minuit, 1990) où le glissement de la prose s'établit sur la continuité reconstruite de deux instantanés (essuyer ses verres de lunette, et surgissement du soir sur la ville) liés au même objet pluie :

> Les porteurs de lunettes essuient machinalement leurs verres vingt fois par jour, s'accoutument à progresser derrière une constellation de gouttelettes qui diffractent le paysage, le morcellent, gigantesque anamorphose au milieu de laquelle on peine à retrouver ses repères : on se déplace de mémoire. Mais que le soir tombe, qu'il pleuve doucement sur la ville, que les néons des enseignes clignotent, dessinent dans la nuit marine leur calligraphie lumineuse, ces petites étoiles dansantes qui scintillent devant les yeux, ces étincelles bleues, rouges, vertes, jaunes qui éclaboussent nos verres, c'est une féerie versaillaise. En comparaison, lunettes ôtées, comme l'original est plat.

Jean Rouaud,
Les Champs d'honneur, Minuit, 1990.

L'enjeu, c'est d'obéir à l'arbitraire du quotidien, faire coller la narration à ces micro-événements d'autant plus complexes qu'on les examine de près. Il suffira alors

d'un décalage minuscule, d'un appui un peu plus prononcé du détail, pour que ce même quotidien devienne fiction, ouverte aussi bien à la distance critique du monde qu'aux harmonies les plus fines de l'humour :

> Attends, fit Paul en arrêt devant un magasin de chaussures. J'aime bien ça, dit-il en désignant une paire exposée, j'aime bien ce genre. Toi non ? Bob grimaça devant le modèle : son empeigne s'ornait d'une espèce de revers, d'une manière de col de part et d'autre du laçage qui avait l'allure d'un nœud texan, serré comme autour d'un cou à la base de la cheville. Ils entrèrent, la vendeuse était humble, timide en blouse lavande, aimable par résignation. Paul plongea son pied dans le soulier, qui d'abord lui parut trop grand. Puis trop petit, quoique en même temps toujours trop grand. Testée, chaque taille adjacente accentuait l'un de ces défauts sans jamais tout à fait résoudre l'autre. Il essaya, plusieurs fois, toutes les demi-pointures dans les deux sens, incertain de son confort, sans pouvoir faire appel à d'autres témoins que ses propres pieds, et le sentiment de la solitude à nouveau le submergeait. Il éleva l'œil vers la chausseuse : touchez mon pied, supplia-t-il, juste le bout, est-ce que ça va ? Est-ce que je suis bien dedans ? Elle ne sut, ne voulut répondre. Il renonça. On s'enfonça dans le passage Piver.

Jean Échenoz,
L'Équipée malaise, Minuit, 1986.

Variations nuit : dire dans l'obscur

Déclinaison : retour au réel, mais pour dire la nuit. Très surprenant comme sont rares encore les saisies de la nuit dans notre bagage littéraire, et comment, dans des textes qu'on provoque sur l'idée de nuit, vue d'une fenêtre de cuisine ou d'un balcon de chambre, ou perspective d'une place de gare ou d'une rue la nuit, la situation physique du narrateur sera bien plus émergente que dans les textes diurnes. Qu'on repère, par exemple, comment Rabelais, du premier *Pantagruel* au *Quart-Livre*, progresse dans ses propres descriptions de nuit, ou qu'on compare, du premier livre du *Quichotte* au

second, les deux fameux nocturnes : celui du marteau à foulon et celui de l'arrivée au village de Dulcinée. Proposer d'écrire sur la nuit est un exercice des plus difficiles (voir la série des poèmes *Nuits* de Rainer Maria Rilke), mais opposer quelques lignes d'une description de jour à quelques lignes d'une description de nuit, comme au cinéma on a extérieur jour et extérieur nuit, devient un déclencheur parfaitement étrange dans son efficacité.

> Je me retrouve à regarder sur le mur les reflets déformés de l'espèce de sirène verte en néon qui clignote quelque part plus bas dans la rue. Quoi qu'il arrive, toute la nuit, jusqu'au matin. Une sirène avec un chapeau à la Charlot en néon vert. Je me retrouve à recompter, un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept. Elle lève toujours, la sirène, son chapeau sept fois, puis elle reste tout allumée, puis recommence à lever. La mezzanine baigne dans cette lueur verte reflétée sur le mur. Ça nous colle parfois un air mortuaire, les yeux sont creusés et les couleurs presque abolies. Quand c'est le moment où le chapeau s'arrête, juste après il y a comme un éclair blanc, je ne sais pas pourquoi, peut-être une autre enseigne blanche sous la sirène.

Jacques Séréna,
Lendemain de fête, Minuit, 1993.

Enjeu : si par j'interroge Laetitia à Bagnolet, sur cette phrase singulière, « la nuit mon balcon clignote en bleu », où le béton devient phosphorescent par intermittence, elle va me répondre par une phrase encore plus singulière. Laetitia dit : « J'habite Arthur Martin. » C'est dans la ville une cité dénommée Phébus sur le plan, aussi connue par son numéro, à condition qu'on parle de la cité Phébus non plus métro Galliéni ou plus loin dans Bagnolet, mais ici dans le quartier : « J'habite au 36, elle est du 36. » Phébus, parce qu'on a donné des noms de ce genre aux bâtiments nouveaux de l'expansion

urbaine, est un nom artificiel et mort, qui ne sert pas. Pourquoi le balcon clignote ? On apprend qu'il y a sur le bâtiment du 36 une enseigne géante Arthur Martin. Mais qu'elle n'est pas visible de jour, elle n'est visible que la nuit quand on dort, et de plus elle n'est visible qu'à distance, quand on passe sur l'autoroute A3, et disparaît quand on est juste sous le bâtiment. Arthur-Martin, matériel électroménager monochrome et parallélépipédique comme les immeubles, subvertit donc dans la pratique le nom administratif Phébus et le numéro 36 : c'est un rapport au nom totalement inédit dans la langue. Qu'on pense à l'importance des *Carrés* de Malevitch dans l'art de ce siècle – et ce nom de lieu venu d'un objet monochrome et géométrique, n'apparaissant que lorsqu'on s'en sépare, à la nuit, ou lorsqu'on est à distance de son territoire, puisque l'enseigne surplombe la tour, prend pour l'esthétique du langage une nouvelle dimension.

> Le soir à minuit – la lune – paraboles – un grand bâtiment rouge et bleu – un parking – un grand muret – une moto désossée – une poubelle brûlée – un banc rouge – les buissons – un banc rouge – l'herbe – un escalier – un grand mur – les chiens de Lionel : Love et Souly – le sable – des enfants qui jouent – une table de ping-pong – des lumières – Ali qui joue à la pétanque –
>
> Bagnolet, centre de quartier Pablo-Neruda
> et Centre de promotion du livre
> de jeunesse en Seine-Saint-Denis, 1997.

Je propose pour cet exercice de prendre une série de lieux ordinaires, personnellement importants, et de mettre en vis-à-vis, sur deux colonnes de la feuille séparée verticalement, ce qu'ils sont le jour et ce qu'ils sont la nuit. La nuit fait surgir les lignes, évide le temps : on reconnaît les lieux familiers, on en porte l'image men-

tale, même si notre pratique nous y conduit d'abord le jour : entrée de supermarché, parking d'immeuble ou arrêt de bus, ce qu'on aperçoit de la fenêtre de cuisine quand on vient la nuit boire un verre d'eau. Être prêt aussi à recevoir que l'exercice va faire venir au jour, littéralement, toute la potentielle violence de la nuit : incendie de l'immeuble d'en face avec des morts, explosion à la station-service qu'on aperçoit de sa chambre, souvenirs d'un bébé mort dans l'appartement du dessus :

> Moi j'ai habité dans une maison hantée.
> C'était pas vraiment une cité, des bâtiments. À Bagnolet, à côté du collège Travail, quand on avance un peu.
> Parce qu'il y avait une fille qui était un bébé, qui s'est fait couper les deux bras et les deux jambes.
> Si vous ne me croyez pas, c'était dit à l'information et dans le journal. C'était à peu près il y a un an.
> Parce que c'est là où ils ont tué le bébé. Moi j'appelle ça une maison hantée. J'habitais dans l'immeuble, la même maison, et dans sa chambre. Et je dormais. Au premier. Je ne savais pas, c'étaient mes copains qui me l'ont dit. Le même jour qu'ils me l'ont dit, le premier jour que je suis rentré, j'ai dit : Ah c'est bien, je dormais bien, aucun cauchemar.
> Mais la deuxième nuit, le cauchemar revenait. Chaque jour que je dormais. C'était : j'entends une petite fille qui pleurait, quand la femme lui coupait les deux bras et les jambes. Des fois, je suis tout seul à la maison. Je commence à m'habituer un tout petit peu, mais à force j'ai réussi, je n'avais plus peur.
> J'ai dit à mon père, car il ne me croyait pas. Il m'a donné un cachet.
> Je lui ai dit : Papa, s'il te plaît, est-ce que tu peux laisser la porte ouverte ? Parce que j'ai peur.
> Il a dit : Oui, mon fils. Il a laissé la porte ouverte, j'ai commencé à me souvenir de ma famille qui était en Algérie, et tout de suite ça m'a donné envie de dormir. Ça me faisait pitié que ma famille soit toute seule, qu'il n'y ait personne pour les aider.
> Après, mon père s'est renseigné, et un copain à lui a dit : C'est vrai.
>
> Texte anonyme, Bagnolet, centre de quartier Pablo-Neruda
> et Centre de promotion du livre de jeunesse en Seine-Saint-Denis, 1997.

Premier cercle : les trajets, la ville

Et pourquoi ne pas rajouter, sur cette variation nuit, la contrainte formelle du passé composé avec avoir, par quoi le souvenir du jour se mêlera aux images nocturnes, le passé composé égalant toutes les durées révolues dans la même séparation temporelle de celui qui parle. Sur le poème en prose de Baudelaire, « À une heure du matin » (merci à Thibaud Saintin), l'espèce de vide créé matériellement par Baudelaire, temps et ténèbres, autour de la remémoration, comme suspendue et isolée. Et la faire tomber par pans qui s'emboîtent ensemble comme un puzzle sans chronologie, par la seule répétition de l'incipit des paragraphes sur un participe passé : exercice simple et puissant, qui touche au temps parce que le temps de la phrase, avalée par son participe passé, est plus fort que le temps réel, suffit à le ramasser dans la nuit (on peut même suggérer de coller encore mieux au texte de Baudelaire, en ne produisant qu'une seule phrase tenue par ses points-virgules). Et décomposer arbitrairement avec cet outil le détail d'une journée : la veille, par exemple. Ou ce qui s'est passé le matin même de ce jour où on fait l'atelier, jusqu'à rejoindre l'instant même de l'écriture.

> Avoir vu plusieurs hommes de lettres, dont l'un m'a demandé si on pouvait aller en Russie par voie de terre (il prenait sans doute la Russie pour une île) ; avoir disputé généreusement contre le directeur d'une revue, qui à chaque objection répondait : – C'est ici le parti des honnêtes gens, ce qui implique que tous les autres journaux sont rédigés par des coquins ; avoir salué une vingtaine de personnes, dont quinze me sont inconnues ; avoir distribué des poignées de main dans la même proportion, et cela sans avoir pris la précaution d'acheter des gants ; être monté pour tuer le temps… m'être vanté (pourquoi ?) de plusieurs vilaines actions que je n'ai jamais commises, et avoir lâchement nié quelques autres méfaits que j'ai accomplis avec joie…
>
> Charles Baudelaire,
> *Petits poëmes en prose*, Michel Lévy, 1869.

La ville comme conte et utopie : Italo Calvino

Le livre inépuisable d'Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, peut être utilisé de multiples façons en atelier d'écriture : repérage de structures dans la ville où on est, décalage dans la narration fantastique de voyages dans des villes réelles, et, encore plus simplement, travail sur des structures inventées de villes d'après les principales symboliques utilisées par Calvino (villes verticales, villes transparentes, villes des morts, etc.). Calvino reprend la narration du *Livre des Merveilles* de Marco Polo mais invente un dispositif symétrique de celui par lequel Marco Polo raconte à son compagnon de détention ce qu'il a vu en Chine. Dans *Les Villes invisibles*, Marco Polo fait à Kubilaï Khan un compte rendu du monde qu'il a quitté, et les deux tentent de dessiner un atlas du monde qu'ils connaissent si peu. Seulement, dans le compte rendu de Marco Polo, c'est de notre monde contemporain, ses illusions, ses rêves et utopies de la ville qu'il est question, cinquante-cinq fois de suite, sous l'emblème de cinquante-cinq noms inventés de villes imaginaires.

Une première idée de proposition, c'est de simplement raconter ce qui est, ici et maintenant, sous forme de perspective fantastique décalée dans un temps loin en amont : on présente la ville d'aujourd'hui comme un rêve d'il y a trente ans. Le récit, contraint par la réalité du présent, évitera l'écueil d'une projection dans le futur, mais devra utiliser le présent comme futur, décalant et distendant le présent, modifiant notre lecture de la ville immédiate.

Une idée plus immédiate de proposition, c'est de proposer aux participants l'invention textuelle d'une ville.

Premier cercle : les trajets, la ville

Une fois immergés dans le livre d'Italo Calvino, et qu'on leur présente une poignée de thèmes, les élèves trouvent facilement une piste de départ, liée à leur intérêt ou leur passion propre : j'ai vu une ville de gauchers face à une ville de droitiers, des villes tout en confiseries et fontaines de Coca, énormément de villes sans écoles. Une invention par quoi de chaque monument célèbre d'une ville on peut ressortir dans le monument célèbre d'une autre. Des villes où les habitants sont classés par âge, des villes transparentes ou mobiles.

> Au centre de Foedora, métropole de pierre grise, il y a un palais de métal avec une boule de verre dans chaque salle. Si l'on regarde dans ces boules, on y voit chaque fois une ville bleue qui est la maquette d'une autre Foedora. Ce sont les formes que la ville aurait pu prendre, si, pour une raison ou pour une autre, elle n'était devenue la ville telle qu'aujourd'hui nous la voyons. À chaque époque il y eut quelqu'un pour, regardant Foedora comme elle était alors, imaginer comment en faire la ville idéale ; mais alors même qu'il en construisait en miniature la maquette, déjà Foedora n'était plus ce qu'elle était au début, et ce qui avait été, jusqu'à la veille, l'un de ses avenirs possibles, n'était plus désormais qu'un jouet dans une boule de verre. Foedora, à présent, avec ce palais des boules de verre, possède son musée : tous ses habitants le visitent, chacun y choisit la ville qui répond à ses désirs…
> La ville de Sophronia se compose de deux moitiés de ville. Dans l'une, il y a le grand-huit volant aux bosses brutales, le manège avec ses chaînes en rayons de soleil, la roue avec ses cages mobiles, le puits de la mort avec ses motocyclistes la tête en bas, la coupole du cirque avec la grappe de trapèzes qui pend en son milieu. L'autre moitié de la ville est en pierre, en marbre et en ciment, avec la banque, les usines, les palais, l'abattoir, l'école et tout le reste…
>
> Italo Calvino,
> *Les Villes invisibles*, Le Seuil, 1972.

Mais il ne s'agit pas de conduire à la déclinaison ludique de ce qui est chez Calvino un travail majeur sur les processus de constructions d'utopie. Le devenir du

monde est un enjeu assez immédiatement partageable pour qu'on demande aux participants de travailler vraiment sur le risque des utopies : on décide des conditions matérielles de ceux qui viendront après nous à partir de notre seule réaction au présent. En parlant de quelques tentatives majeures, les *cités radieuses* de Le Corbusier, ou de quelques idées qui ont commandé à la structure des villes nouvelles de la ceinture parisienne, on leur remet les clés des villes futures. Je lis souvent cette magnifique vision de Koltès :

> À propos de ces fameux trois milliards d'êtres humains, dont on fait une montagne : j'ai calculé, moi, qu'en les logeant tous dans des maisons de quarante étages – dont l'architecture resterait à définir mais quarante étages et pas un de plus, cela ne fait même pas la tour Montparnasse, monsieur –, dans des appartements de surface moyenne, mes calculs sont raisonnables : que ces maisons constituent une ville, je dis bien : une seule, dont les rues auraient dix mètres de large, ce qui est tout à fait correct. Eh bien, cette ville, monsieur, couvrirait la moitié de la France ; pas un kilomètre carré de plus. Tout le reste serait complètement libre. Vous pouvez vérifier les calculs, je les ai faits et refaits, ils sont absolument exacts…
>
> Bernard-Marie Koltès,
> *Combat de nègre et de chiens*, Minuit, 1989.

Autre difficulté : si les premières idées viennent facilement, elles peuvent s'assécher vite, une fois rédigé leur premier cliché. La consigne cesse une fois le déclencheur trouvé, et l'imagination seule ne produit rien. C'est plutôt alors dans une intervention individuelle, en cours d'écriture, qu'on peut s'y investir par le dialogue, interroger les premières lignes du texte sur la logique de la ville qu'il décrit, et aider son auteur à reconnaître son propre principe d'expansion textuelle possible. Quelles sont les lois, à quoi ressemblent les habitats, où se

situent-ils ? Celui ou celle qui décrit une ville de morts-vivants, d'où viennent-ils : vont-ils chercher les agonisants dans les vraies villes, à la manière de l'Ankou breton, ou bien ceux des grandes villes leur amènent-ils à leurs portes les morts de leur ville ? Et une idée traitée en trois lignes peut devenir un schéma digne du Borges de *L'Immortel*. Rare, par exemple, qu'un des textes n'en revienne pas au vieux rêve de ville sous-marine : qu'on mentionne alors celle dont la construction fut décidée par Himmler dans la Baltique au pire du nazisme, et dont s'échappa Armand Gatti, le témoignage de l'horreur ramené par un rescapé, homme d'aventure considérable, et voilà la réflexion sur la bulle imaginée, démultipliée. Qui la construisit et comment, d'où venaient-ils, pourquoi la bâtir, et qui nous en ramène récit, qui explique le texte en train de se faire ? Ou bien chez une autre cette ville où personne ne meurt, on doit s'y ennuyer ? Et on vous répond que non, parce qu'on s'y raconte des histoires. Et quand on écrit cela, le texte qu'on a fait devient logiquement une de ces histoires, et nous-mêmes sommes dans cette ville décrite : voilà soudain la classe initiée à ces fonctionnements circulaires ou en abyme qui sont la base de la littérature fantastique. On peut aussi suggérer que le nom choisi pour la ville, et tous les noms propres employés, soient des anagrammes de ses propres nom et prénom : manière d'induire encore mieux que l'utopie décrite soit liée à la singularité individuelle.

Les meilleurs souvenirs que j'ai de séances sur ce thème tiennent moins à la singularité des textes qu'à ce dialogue qui naît lors de la séance d'écriture : le jeu de questions et réponses qu'on inaugure avec chacun sur la logique de sa construction narrative, et qui va le relancer

dans son texte, permettant de passer d'une idée très mince à tout un développement. Quelques variations, à partir d'Italo Calvino, par une collégienne de Bobigny :

> La ville du canal de l'Ourcq. Les bâtiments sont en forme de poubelle (il y a tellement de saleté, dès que quelqu'un tombe et qu'il boit la tasse, il faut qu'il se fasse désintoxiquer). Il n'y a que des fous qui y vivent. Les habits puent. Tout est sale, là-bas.
> La ville des claustrophobes. Chaque personne a une maison grande comme notre collège. Il n'y a pas d'ascenseur. La plus petite pièce fait la taille d'une maison d'aujourd'hui. Dans les rues il n'y a aucune voiture, que des vélos. Les magasins sont en plein air. Tout le monde a peur de se retrouver enfermé dans une pièce sombre et étroite.
> La ville à l'envers. Les immeubles sont à l'envers. Tous les bâtiments sont à l'envers, si bien qu'il faut que tous les habitants portent des ventouses à leurs pieds pour marcher sur le plafond.
> La ville des intellos. Les immeubles sont en forme de calculatrice. Tout le monde sait tout. Leur cerveau pèse deux kilos cinq. Il n'y a pas d'école parce que tout le monde, même les bébés, a un QI excessivement élevé. Ils ont réponse à tout.
> Ville bulle. C'est une grande, immense, gigantesque bulle qui flotte dans l'espace. Tout le monde vit dans une grande pièce. Les femmes sont avec les femmes, et les hommes sont avec les hommes. Il n'y a pas d'enfants, parce qu'ils ne veulent pas mélanger les femmes avec les hommes. Tout le monde mange la même chose et ils ne portent pas d'habits. Les femmes ne voient jamais les hommes.
>
> *Arpenteurs de la ville*, avec une classe de quatrième
> du collège Jean-Pierre-Timbaud de Bobigny,
> Centre de Promotion du livre
> de jeunesse de Seine-Saint-Denis, 1995.

J'ai pu aussi explorer de manier cette proposition via un texte en deux colonnes : d'abord, on liste les villes qu'on connaît, loin ou pas loin, en tâchant d'en dégager la structure, la géométrie, la représentation qu'en donnerait un voyageur venu d'encore bien plus loin que nous, et ne disposant pas de nos facilités à interpréter le

monde. Et seconde colonne, partir des mêmes structures de texte, mais cette fois les laisser évoluer pour une ville inventée. Et toujours cet appui bien efficace, par exemple avec des élèves d'école primaire (voir l'expérience « écrire la mer » avec la Bibliothèque nationale de France), sur les divers anagrammes recelés par le nom et le prénom de l'élève, chaque anagramme devenant une ville différente…

L'atelier Roubaud : à chacun sa boucle

Depuis *Le Grand Incendie de Londres*, Jacques Roubaud construit une suite de livres qui chacun réinscrivent son œuvre poétique dans leur processus autobiographique. Roubaud se contraint à laisser visible, dans les livres de ce qu'il nomme « la boucle », le processus d'écriture lui-même : les incises et les bifurcations sont numérotées, les ajouts ou retraits sont mis en gras ou barrés. En cela aussi, *Mathématique :* comme *Poésie :* et les autres livres de son « grand projet » multiplient les pistes de travail. Donc une inscription directe du mouvement et de la genèse de l'écriture autobiographique, et de ce qui conduisait Roubaud, à ce moment précis, à tel poème et telle forme. Écriture qui se fait l'archéologie d'un chemin de poèmes mené depuis parfois trois décennies en amont. Qu'on ne se trompe pas au refus apparent et un peu provocateur du travail de la prose dans « la boucle » : l'expérience de la langue, pour Roubaud, est dans sa poésie, et maintenir de fait sa prose dans cette description de l'amont, c'est garantir que ce saut d'intensité, qui constitue l'écriture comme expérience, sera visible, et ne se confondra pas avec l'entreprise du récit.

Pour nous, en atelier, une double richesse : d'une part un mouvement logique inédit, aussi complexe que celui de Joyce ou Proust, par une suite de cercles concentriques accompagnant et revisitant une œuvre poétique déjà constituée (une application immédiate, à partir d'un texte qui vient de s'écrire, proposer cette démarche d'archéologie mentale et la pousser le plus loin possible, en inventoriant et numérotant les sources, les associations, les strates). Avec « la boucle », nous disposons, sur une suite infinie de thèmes et d'exemples, de la possibilité d'initier pour le participant, à mesure que s'écrit son texte, ou depuis le mystère que constitue le texte achevé, un journal de création qui va à son tour susciter des appels à prolonger l'écriture, passer du texte juste écrit à une réécriture d'échelle plus large.

Mais Roubaud ne s'en tient pas à l'autobiographie, ou bien fait d'elle aussi une construction capable de fiction, s'inventant aussi des sources fictives (comme le détail de ce « style pour dompter les démons » attribué au poète japonais Kamo no Chomeî, à partir d'une traduction censée avoir été publiée dans les années 1960 mais mystérieusement disparue depuis de la bibliothèque de l'École des hautes études où Roubaud l'aurait découverte), capable d'un jeu très complexe d'intertextualité (la rue Jadin voisinant l'immeuble de *La Vie mode d'emploi* de Perec, mais elle-même écrite sans e comme *La Disparition* devenant une des rues cibles des promenades textuelles de Roubaud dans *Poésie :*), et capable aussi de court-circuit avec des enjeux bien plus politiques ou scientifiques (la théorie des ensembles du groupe Bourbaki, ou l'explosion de la première bombe atomique française). La suite de livres constituant « la boucle » est une mine à ciel ouvert pour engager l'écri-

ture sur des territoires vierges, en prolongement du travail de Perec : tout simplement, par exemple, en permettant de définir, pour le texte qu'on vient d'écrire, quel serait le livre qui l'accueillerait.

Roubaud 1 : encore les rues

En hommage aux deux livres de Perec, *La Disparition*, écrit sans la lettre e, et *Les Revenentes*, où c'est la seule voyelle employée, Jacques Roubaud propose sous ce même titre une longue liste de rues de Paris ne comportant que la lettre e :

> ces légendes légères de legendre street !
> ces lemmes de leneveux street !
> ces lèpres de leredde strett !
> ces lestes lests de lesseps street !
> ces lèvres levées des levrettes de levert street !
>
> Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Gallimard, 1999.

Dans ce livre de formes poétiques consacrées à Paris, la contrainte que se donne Roubaud d'une technique différente et identifiée pour chacun des cent cinquante textes en fait une mine de propositions d'écriture. En particulier, ce texte qui s'intitule *L'Heure* : on déplace le temps continûment sur l'espace d'une journée, et on examine pour chaque instant quoi et à quel endroit entre en résonance dans la ville, qu'alors on nomme. On passe ainsi de « l'heure du réveil des habitants du passage de la reine de hongrie » à « l'heure du sommeil des habitants de la rue du parc de charonne », en passant, pour le soir, par ces « heures de l'asphyxie des piétons de l'avenue de la porte de

vitry » et « heure de l'asphyxie des marronniers de l'avenue de la porte d'issy ».

> l'heure du réveil des habitants du passage de la reine de hongrie
> l'heure de l'ouverture du café de la rue du moulin de la pointe
> l'heure du ramassage des poubelles de la rue du sommet des alpes
> l'heure de l'ouverture de la boulangerie de la rue du roi de sicile
> l'heure de l'extinction des réverbères de la rue du pot de fer
> l'heure de l'ouverture de la boucherie de la rue du faubourg du temple
> l'heure du lever des enfants de la rue de la poterne des peupliers
> l'heure de l'ouverture de la charcuterie de la rue du moulin des prés
> l'heure de l'invasion des voitures de l'avenue de la porte d'orléans
> l'heure de l'ouverture du salon de coiffure de la rue des colonnes du trône
>
> Jacques Roubaud, *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Gallimard, 1999.

Je cite ce texte comme exemple de travail immédiatement transposable en atelier. Mais qu'on lui adjoigne la façon dont Jacques Roubaud organise ses promenades dans Paris, et on peut doubler chaque item par une réflexion personnelle sur quoi, quand et comment cette rue, ou pourquoi.

Roubaud 2 : la poterne des Peupliers

Dans *Autobiographie, chapitre dix,* Roubaud utilise la page comme surface, en séparant par des espaces blancs les différents syntagmes d'une longue phrase continue, pour atteindre à une sorte de simultanéité dans l'image de la ville tenue à distance, où l'écriture va être comme une plongée fictive, la découverte d'un microcosme mêlant les éléments réellement observés à ceux qu'on suppose ou imagine.

Utilisé sans ponctuation, cet apprentissage de la juxtaposition, du poids matériel de silence qui peut, par

le blanc, entourer un segment de phrase, la forme d'écriture présentée ci-dessous est une étape forte pour un réapprentissage de la ponctuation. Ce texte plus ancien de Jacques Roubaud, pris à *Autobiographie, chapitre dix*, offre un thème magique : la saisie à distance, depuis l'extérieur, de ce qu'il y a derrière une fenêtre au hasard de la ville. Cela peut nous concerner très près, si ce ou ces personnages on les saisit depuis notre propre souvenir, même lacunaire ou partiel, en reconstituant ainsi leur habitat propre. Ce seront des textes comme laissés hors du monde, un accueil aussi de toutes solitudes :

> Et toutes ces années   ils habitaient   dans cette chambre étroite
> où il n'y avait place que pour le lit   un placard   et une étagère à
> confitures   dans cette chambre   proche des toits   qui en ce
> temps-là   étaient trésor de vert-de-gris   de lumière verte au réveil
> ou du moins   est-ce ainsi   qu'ils impressionnaient la pellicule
> des films   de ce temps-là   au dernier étage d'un immeuble
> de rapport   qui en avait six   et le gaz   sur une rue très pas-
> sante   pendant toutes ces années   les années sacco et van-
> zetti   avant que lui   ne soit courbé   et elle désolée
> il gagnait   quelques francs Poincaré   elles quelques francs
> Poincaré aussi   mais moins que lui   mais ils n'épar-
> gnaient pas   préférant   une dinde   aux marrons
> une savonnette   un dimanche à chaville   alors parfois
> vers le trente   il ne restait   à manger   que la confi-
> ture   qu'on sortait   de son pot   sur l'étagère
> après avoir enlevé la housse   il faisait froid   la cuillère
> glissait entre les seins   au-dessous des quatre couvertures
> du lit   aux oreillers   luxueux   de ces années-là
> près   de la poterne des peupliers
>
> Jacques Roubaud,
> *Autobiographie, chapitre dix*, Gallimard, 1977.

Là encore, ce texte peut être utilisé seul. Mais la coupe, la disposition graphique, le blanc sont autant de façons d'inclure du silence, du non-dit, d'attirer l'atten-

tion sur les mots. Le retour à la genèse du texte avec les mécanismes de « la boucle », la contrainte qu'on va proposer de rassembler autour du texte la totalité des associations mentales, quand et comment moi j'y allais, ce que c'est aujourd'hui et ce que je vois si j'y retourne, les personnes entrevues, qui elles sont et ce qui me reliait à elles, et un chantier considérable d'écriture peut être ouvert, pour d'autres prolongements.

Tentez l'expérience : ces mots tels qu'utilisés cidessus par Roubaud, avec les blancs, les disjonctions, les silences. Et puis, à côté, en vis-à-vis, l'ensemble des notes que chacun peut rassembler sur le lieu, les gens, ses propres visites, et bien sûr à propos des choix d'écriture : pourquoi cette image, pourquoi ce détail, ce que telle toute petite chose évoque, d'une scène, d'une conversation, d'un regret. *Autobiographie, chapitre dix* reste un des livres les plus riches pour une utilisation en atelier d'écriture.

Poésie : en particulier propose de multiples passages où cette approche plurielle est rendue visible par les bifurcations, les notations en gras, en italique, les soulignements : voir par exemple p. 117 à 130 environ (Le Seuil, 2000) les contraintes de Roubaud pour ses itinéraires de marcheur dans Paris, et la relation à la composition mentale de poésie…

HOMMAGE : FRANZ KAFKA

Franz Kafka n'est pas seulement un des quatre principaux auteurs du XXe siècle, il nous lègue une œuvre tout entière chantier. La partie publiée de son vivant (qui n'est pas mince ni mineure) complètement imbriquée dans ce qui est resté dans ses cahiers. Et si les cahiers sont parfois fiction, parfois réflexion, les cahiers spécifiquement « journal » accueillent sans jamais de discontinuité l'observation quotidienne, la réflexion sur théâtre, lectures ou conversation, et les essais de fiction. Ainsi, nous disposons d'une série de pistes récurrentes qui permettent de suivre ce qui prépare qu'une fiction soit autonome, indépendante, lancée hors de lui-même. Et cela s'ancre à la fois dans ce travail sur l'image du réel, une intensité de concret à partir de quoi, transférée dans la phrase de fiction, cette intensité de concret établira la teneur ou l'illusion de vrai nécessaire au fantastique. D'autre part, ces séries récurrentes (irruption d'un personnage dans la chambre, rencontre d'un personnage sur une route d'entrée de village, chasseur Gracchus, Indiens, etc.) permettent de mesurer la part volontaire dans l'écriture fantastique, le matériau qu'on lui fournit, qui va lui permettre son essor, ou pas. Le *Journal* de Kafka (et même si nous manquons en langue française d'une véritable édition chronologique, comme

l'édition allemande, et non pas via d'arbitraires regroupements thématiques comme l'édition Pléiade) est de ces très rares livres qui deviennent des livres-atelier, des livres qui aident au quotidien à écrire parce qu'on y suit de soir en soir l'écrivain au travail, dans ses obstacles, dans ses vertiges. Cette médiation qui s'installe par le *Journal* entre nous-mêmes et l'œuvre que nous mettons si haut, nous permet d'installer un écart avec notre propre travail, l'écart où peut naître la réécriture. Voici quelques pistes parmi les multiples que nous offre l'œuvre immense de Kafka.

Le réel comme bascule : le **Journal**

Pour provoquer le surgissement de ces aspérités du quotidien qui font image, on va proposer une contrainte : prendre les sept derniers jours écoulés, et isoler de chaque jour un de ces instants, parmi la profusion des souvenirs récents pour les jours les plus proches, depuis l'effacement mémoriel pour les jours déjà plus lointains. Se forcer à trouver, dans la répétition du quotidien, pour chacun des sept derniers jours, une de ces aspérités qui font mémoire par l'image, et ressentie comme un objet singulier.

C'est l'occasion de présenter le *Journal* de Franz Kafka (Grasset, 1954), qui est un des très rares documents (avec la *Correspondance* de Flaubert, les articles, ébauches et essais du *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust, et les lettres de Rilke, en particulier ses *Lettres à un jeune poète*) à faire entrer dans l'atelier même d'un écrivain, au jour le jour, dans l'exaltation et les lenteurs des phases du travail d'écrire, et nous permettre d'ac-

compagner pour chacun la part volontaire de construction, d'analyse et d'effort, comme les moments de grands arrachements plus sauvages où naît la littérature. Dans cet inépuisable document qu'est ce *Journal*, je relève pour les participants quelques-unes de ces plus significatives passerelles, où Kafka, en notant au plus près telle scène du quotidien, nous fait traverser une image belle et tendue comme ses fictions mêmes : « Ce soir, après avoir passé la journée à étudier depuis six heures du matin, je remarquai que, depuis quelques instants, ma main gauche embrassait les doigts de ma main droite, par pitié. Franz Kafka, 16 novembre 1911. » Là où l'image qui nous est confiée du quotidien sort de l'ordinaire, et se fixe telle quelle, bribe de voix, lumière d'un ciel, conjonction de silhouettes et de paysage, prises à un moment particulier entre personnages, parfois dans la sphère strictement intime (« L'ardeur avec laquelle j'ai joué une scène de film comique à mes sœurs dans la salle de bains. Pourquoi ne suis-je jamais capable de faire cela devant des étrangers ? Franz Kafka, le 2 juillet 1911 ») ou seulement image détachée de tout contexte et toute explication (« Un collier de petites boules d'or sur un cou bruni. Franz Kafka, le 3 juillet 1911 »).

On s'astreint donc à trouver, pour les sept jours de la dernière semaine, une brève notation dans ce sens. Revenir à ces mécanismes du tri mémoriel, y compris dans l'énigme biologique qu'il représente : pour le passé le plus récent il y a saturation (digression sur les mécanismes de sélection de la mémoire, inductions sur le sommeil, affectations temporelles et tri mémoriel par variations de porosité de la paroi externe des neurones), et à mesure qu'on s'enfonce dans le temps, même

restreint, de la semaine, on va devoir faire surgir au lieu de trier.

On peut ajouter une contrainte et faire cet exercice en un temps très bref, en guise d'échauffement, et que la rapidité même devienne une force contre l'oubli ou la difficulté d'écrire.

Il m'est aussi arrivé de proposer aux participants que, sur les sept fragments présentés au terme de l'exercice, l'un soit inventé. Mais que la condition posée à la microscopique fiction en cinq lignes soit qu'aucun dans le groupe ne puisse déterminer avec certitude, des sept fragments, lequel tient à la seule fiction. Manière d'interroger sur une des lois les plus fortes du fantastique, son ancrage dans le réel le plus ordinaire pour en tirer sa crédibilité, et renforcer son effet d'étrangeté par sa crédibilité même.

Travail en groupe : on lit les fragments jour par jour, chaque participant lisant seulement ce qu'il a écrit pour ce jour, et on recommence pour sept tours. Gros effet de lecture collective garanti, pour donner confiance dans la lecture à voix haute. Faire circuler le plus vite possible, sans jamais d'interruption. Attirer l'attention sur ce qui ne manque pas de ressortir de toute une poétique de la contemporanéité : bus, téléphones et répondeurs, télévisions, voitures etc., dont les barrières préétablies se volatilisent souvent de façon stupéfiante dans cet exercice.

> Löwy me parle d'un de ses amis qui est marié, qui, vivant à Postin, petite ville près de Varsovie, se sent isolé dans son intérêt pour les idées progressistes, et, par suite, malheureux. Postin, c'est une grande ville ? – Grande comme ça. Et il me tend la paume de sa main. Elle est couverte d'un gant jaunâtre et rugueux, et elle figure un désert. 22 novembre 1911.
> Ce matin de bonne heure, le chariot vide avec un grand cheval maigre

> devant. Tous deux, faisant un ultime effort pour gravir une côte, extraordinairement étirés en longueur. Le spectateur les voit posés de travers. Le cheval, les pattes de devant légèrement levées, le cou tendu latéralement et en hauteur. Au-dessus de lui, le fouet du cocher. 20 août 1912.
>
> La manière dont je déboutonne mon gilet pour montrer mon éruption à M.B. Comment je lui fais signe de venir dans une chambre voisine. 3 mai 1913.
>
> Le caniche de la concierge, assis en bas sur une marche, il écoute le bruit de mes pieds qui commencent au quatrième étage, me regarde quand j'arrive près de lui et me suit des yeux quand je continue mon chemin. Agréable sentiment de confiance, qui vient de ce qu'il n'a pas peur de moi et m'inclut dans la maison familière et dans ses bruits. 4 décembre 1913.
>
> Franz Kafka, *Journal*, traduit de l'allemand
> par Marthe Robert, Grasset, 1954.
>

Très étonnantes souvent la qualité et la complexité des micro-narrations issues de cet exercice, peut-être pour une notion de centre, le fait que l'histoire en trois ou cinq lignes soit articulée sur une toute petite aspérité du réel ordinaire, suffisamment fort pour que le texte s'organise autour d'elle, plutôt que mouvement du texte vers le réel. Un exemple parmi cent, à Tours avec des jeunes en stage d'insertion :

> Jeudi. J'arrive aux baguettes. J'en prends une, elles sont dures, c'est le 7J, ça. Je reviens à la caisse, je passe par le rayon vidéo, je regarde. J'arrive à la caisse, elle me demande 3 francs. C'est cher, c'est tout. Je n'avais que 2,75 francs, elle m'a enlevé un bout de baguette. Je pars chez moi, on m'engueule parce qu'on croit que je l'ai mangée alors que je fais le ramadan.
>
> Centre dramatique régional de Tours, Tiers Lieu, 1996.

Conscience immobile et perception : le canapé du Dr Kafka

Parce qu'il travaille dans une compagnie d'assurances et parce qu'il est malade, un des rituels les plus stables de Franz Kafka c'est le temps de repos qu'il s'accorde, en début d'après-midi, entre l'univers du bureau et celui de sa propre table de travail. Moment de récupération, mais de conscience floue, de rêve mi-éveillé, d'évacuation des contraintes de la vie sociale et de lent cheminement vers la concentration : quand Kafka s'assied à sa table de travail, c'est très souvent par ce qui vient de se passer sur son canapé qu'il commence à écrire. C'est là où il attend quand les migraines sont trop fortes, là où il se réfugie ou se morfond lorsque l'écriture ne vient pas, que l'insomnie ou que le découragement sont trop forts. Par exemple le 4 octobre 1911, sa description des lentes modifications de lumière dans la pièce autour de lui, qui ne fait rien qu'être sur son canapé :

> Vers le soir, sur le canapé, dans l'obscurité de ma chambre… Si la lumière du vestibule et celle de la cuisine tombent en même temps sur la porte vitrée, une lueur verdâtre, ou plutôt, car je ne veux pas déprécier la certitude de mon impression, une lueur verte se répand presque jusqu'au bas des carreaux. Mais qu'on ferme la lumière dans le vestibule et que celle de la cuisine seule reste allumée, alors la vitre la plus proche de la cuisine devient d'un bleu foncé, passe au bleu blanchâtre, si blanchâtre que tout le dessin du verre dépoli (têtes de pavots stylisées, lierres, divers carrés et feuillages, se dissout).
>
> Franz Kafka, *Journal*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Grasset, 1954.

Et par exemple, à quelques semaines d'intervalle, le 13 décembre 1911 :

> Je n'ai pas écrit parce que j'étais fatigué et je suis resté couché sur le canapé dans la chambre chaude, puis froide, avec des jambes malades et des rêves dégoûtants. Un chien était couché sur moi, une patte tout près de mon visage, cela m'a réveillé, mais pendant un bon moment encore j'ai eu peur d'ouvrir les yeux et de le regarder.
>
> Franz Kafka, *Journal*, traduit de l'allemand
> par Marthe Robert, Grasset, 1954.

Et si on saute quatre ans au hasard, le 13 mars 1915 :

> Une soirée : couché sur le canapé à six heures. Dormi jusqu'à huit heures environ. Incapable de me lever, j'ai attendu une sonnerie de pendule que ma torpeur m'a empêché d'entendre. Je me suis levé à neuf heures… Le sentiment parfois d'une détresse presque déchirante et en même temps certitude de sa nécessité et de la nécessité d'un but vers lequel je fais un pas de plus chaque fois que j'attire le malheur à moi.
>
> Franz Kafka, *Journal*, traduit de l'allemand
> par Marthe Robert, Grasset, 1954.

Ou encore le 17 mars 1915 :

> Au-dessus de moi, hier, le roulement perpétuel d'une boule par terre, comme si l'on jouait aux quilles une fin qui m'échappe, après quoi il y eut encore le piano d'en bas. Hier soir, calme relatif, j'ai travaillé avec un peu d'espoir, aujourd'hui, j'ai commencé dans la joie, puis subitement des gens se mettent à parler, à côté ou au-dessous de moi, avec des voix si fortes et si changeantes que j'ai l'impression qu'ils m'enveloppent de toute part. Je me suis un peu battu avec le bruit, puis je suis resté allongé sur le canapé, les nerfs littéralement à vif ; passé dix heures, le calme est revenu, mais je n'ai pas pu me remettre au travail.
>
> Franz Kafka, *Journal*, traduit de l'allemand
> par Marthe Robert, Grasset, 1954.

Texte où la phrase elle-même doit attendre, où rien ne doit bouger, où les seules variations sont celles de la lumière et des bruits. Évidemment enjeu social : ce qu'on fait dans la cité quand on n'a rien à faire, l'emploi du temps de qui est relégué. Ce qui se maintient d'un rapport au monde extérieur même lorsqu'on est seul et isolé.

La notion de temps réversible, aberrante peut-être il y a encore quelques décennies, est un outil auquel les physiciens recourent obligatoirement lorsqu'il s'agit d'élaborer les premiers modèles d'expansion d'univers, ou la répartition statistique ondes/particules pour tel état instantané de la matière, voire pour tels processus de division cellulaire : dans cette immobilisation du temps qui s'établit lors de ces brefs moments de conscience floue, aucune raison de ne pas suggérer aux participants de s'ouvrir à cette notion complexe et encore très neuve du temps (voir par exemple Étienne Klein, *L'Atome au pied du mur*, Fayard / Le Pommier, 2000).

Autre enjeu de cet exercice : le réel s'écrit via les perceptions sensorielles d'un sujet immobile. Le corps, dont on n'a pas le droit d'écrire les mouvements avant, ni les mouvements après, devient aussi immobile que dans le temps arrêté d'un tableau. Du coup, c'est lui-même qui s'inscrit, à rebours des sensations qu'il décrit, comme indépendant du narrateur.

On dirait, à ce que produit cet exercice, que la locution se fait très loin depuis un point dans l'intérieur d'un corps immense, et que ce qui est l'enveloppe au-dehors de ce corps, une chambre ou un ciel, est très près, à même infinie distance du point de locution : c'est souvent très troublant. Mais, si nous investissons cet espace-temps de la désoccupation avec notre culture, les textes

collectés sont plus surprenants : c'est peut-être tout en haut d'un immeuble, sur son toit, que celui-ci se réfugie pour être inatteignable et ne plus penser à rien. Alors, une nouvelle fois, l'exercice tout simple met en écriture un lieu vierge du monde, le monde comme il n'a jamais été dit. Encore deux brefs exemples pris au *Journal* de Franz Kafka et à ces moments de franchissement de conscience liés au sommeil d'après-midi :

> Cet après-midi avant de m'endormir – mais je n'ai pas dormi du tout, j'ai eu le buste d'une femme de cire couché sur moi. Son visage était rejeté en arrière au-dessus du mien, son avant-bras gauche me comprimait la poitrine.
> Cet après-midi, au moment de m'endormir. Comme si le solide couvercle qui enveloppe mon crâne indolore s'était enfoncé plus profondément à l'intérieur, laissant une partir du cerveau dehors, dans le libre jeu des lumières et des muscles.
>
> Franz Kafka, *Journal*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Grasset, 1954.

Les quatre versions de Prométhée

Ce n'est pas un texte du *Journal*, mais un de ces textes très courts et d'un fantastique incroyablement puissant (lire *Le Vautour*, *Le Pont* ou *La Trappe*, conter le thème de *Un champion de jeûne* ou *La Colonie pénitentiaire*).

Enjeu : le rapport de la langue écrite, la naissance du récit, à l'immense fondation orale. La notion de variante. L'origine des contes et les multiples formes qu'ils prennent, pour une même cible : parler des légendes de la mort en Bretagne, de la récurrence dans les traditions occidentales de l'image d'un village enseveli des pays de marais, qui resurgit (voir le livre génial et méconnu d'Ernst Bloch, *Traces*, Gallimard, 1976).

C'est parce que Kafka rassemble et condense en cinq lignes l'histoire du Prométhée qu'il l'évide suffisamment et la rend transformable. C'est parce que ce premier travail de résumé rendra le thème choisi suffisamment abstrait et simplifié qu'on va pouvoir ébaucher des variantes inventées du même thème, par simple déplacement combinatoire des mêmes éléments fixes. On peut croiser là l'univers des écritures dites *à contraintes*, en proposant de réutiliser les incipit de chaque variante du « Prométhée » de Kafka, leurs trois premiers mots, et de finir par ce qui est le dernier mot aussi de Kafka : le mot *inexplicable*. En résumant le thème principal de l'histoire que chacun connaît, on aura permis l'éclosion de quatre figures inventées de récit qui vont démultiplier la dimension de ce qui reste énigmatique en elle, et fait qu'elle nous concerne au plus près.

> Quatre légendes nous rapportent l'histoire de Prométhée : selon la première, il fut enchaîné sur le Caucase parce qu'il avait trahi les dieux pour les hommes, et les dieux lui envoyèrent des aigles, qui lui dévorèrent son foie toujours renaissant.
> Selon la deuxième, Prométhée, fuyant dans sa douleur les becs qui le déchiquetaient, s'enfonça de plus en plus profondément à l'intérieur du rocher jusqu'à ne plus faire qu'un avec lui.
> Selon la troisième, sa trahison fut oubliée au cours des millénaires, les dieux oublièrent, les aigles se fatiguèrent, et, fatiguée, la plaie se referma.
> Restait l'inexplicable roc. – La légende tente d'expliquer l'inexplicable. Comme elle naît d'un fond de vérité, il lui faut bien retourner à l'inexplicable.
>
> Franz Kafka, *Prométhée*, in *La Muraille de Chine et autres récits*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Gallimard, 1950.

Reste à proposer un thème, qui ne consiste pas simplement à manipuler les mythologies anciennes, quel que soit l'intérêt de l'exercice au présent (Icare et l'aviation,

Io et l'exil, le Minotaure et la violence), même si on peut bâtir avec ces exemples-ci, ou un choix d'autres (voir l'inusable *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* de Pierre Grimal, PUF, 1951, où chaque thème mythologique est déjà lui-même présenté dans un résumé avec variantes).

Mais je suis toujours resté un peu sur ma faim en procédant ainsi : à chaque essai, surgissaient quelques textes très forts, même parfois lumineux, étranges, tandis que d'autres participants restaient, non pas en échec, mais dans un sentiment de trop grande difficulté. En raison d'un trop grand écart entre le monde que nous vivons et nos mythes fondateurs ? Cette réflexion de Kafka sur les mythes est longue et continue, se présente presque comme un fil systématique et fragile dans son *Journal* et ses cahiers, écrivant sur la tour de Babel (« Tout ce qu'il y est né de chants et de légendes est plein de la nostalgie d'un jour prophétisé où elle sera pulvérisée par les cinq coups d'un gigantesque poing »), le silence des Sirènes (où il explore aussi des figures de variations imaginaires : dans une version de l'histoire, invente Kafka, les Sirènes se taisent pour mieux tromper Orphée et le provoquer à enlever sa cire et ses chaînes, et dans une autre version Orphée est conscient que les Sirènes se taisent, mais cela fait partie de sa ruse qu'il ne le laisse pas apparaître…), ou Don Quichotte (« Grâce à une foule d'histoires de brigands et de romans de chevalerie lus pendant les nuits et les veillées, Sancho Pança, qui ne s'en est d'ailleurs jamais vanté, parvint si bien au cours des années à distraire de lui son démon – auquel il donna plus tard le nom de Don Quichotte – que celui-ci commit sans retenue les actes les plus fous… »). Leçon bien retenue par Borges, puisque c'est selon cet exact

principe de condensation initiale, sur un thème dont chacun sait d'avance la figure principale, mais en décalant le point de vue de narration au Minotaure lui-même, qu'il construit une des plus puissantes fictions de *L'Aleph* : « La Demeure d'Astérion ».

Je tente désormais de proposer le même exercice, mais en mettant en relation les quatre variantes du *Prométhée* de Kafka avec un autre livre, qui apparemment n'a pas de point commun avec lui, et à partir duquel j'avais aussi cherché, là aussi sans trouver de vrai point d'appui, à bâtir des séances d'écriture. La conjonction des deux se révèle une exploration largement ouverte et productive. Il s'agit du livre de Roland Barthes, *Mythologies*. Les morceaux où il parle des catcheurs comme de la starlette, de la DS 19, des photos de *Paris-Match*, du bifteck-frites et du Tour de France, comme du costume-cravate, en chapitres chaque fois brefs et incisifs, et précédant son étude fondamentale du *mythe comme parole*, sont devenus d'inusables classiques, de grande verdeur.

> Le mystère des Soucoupes Volantes a d'abord été tout terrestre : on supposait que la soucoupe venait de l'inconnu soviétique, de ce monde aussi privé d'intentions claires qu'une autre planète. Et déjà cette forme du mythe contait en germe son développement planétaire ; si la soucoupe d'engin soviétique est devenue si facilement engin martien, c'est qu'en fait la mythologie occidentale attribue au monde communiste l'altérité même d'une planète : l'URSS est un monde intermédiaire entre la Terre et Mars.
> Seulement, dans son devenir, le merveilleux a changé de sens, on est passé du mythe du combat à celui de jugement. Mars en effet, jusqu'à nouvel ordre, est impartial : Mars vient sur terre pour juger la Terre, mais avant de condamner, Mars veut observer, entendre.
>
> Roland Barthes,
> *Mythologies*, Le Seuil, 1957.

Faire écrire directement à partir de ce livre de Barthes est certainement possible, mais impose qu'on ait avec l'objet désigné une explication rhétorique, que le génie singulier de Barthes déconstruit de l'intérieur de la rhétorique elle-même. Avec le texte de Kafka, sur le même contenu pris à la typologie sociale, on va tenter une mise en boucle qui évide toute possibilité de leçon. Sur ces mythologies de notre quotidien, dont on peut faire oralement une liste pour suggestion, l'éclatement prismatique proposé par Kafka fonctionne admirablement, nous offrant une lecture soudain distanciée du monde le plus proche : l'invention du téléphone ou de la télévision peuvent susciter des textes aussi puissants que l'utilisation que fait Jules Verne de la reproduction de la voix dans *Le Château des Carpates*. Mais n'importe quelle invention usuelle, rapportée à son roman singulier, peut devenir aussi légendaire : on peut se renseigner facilement sur la façon dont un monsieur Bill Browerman, récemment disparu à l'âge de quatre-vingt-huit ans, entraîneur sportif à l'université d'Oregon au début des années 1960, se servit du moule à gaufre de son épouse pour inventer dans son garage sa semelle rebondissante, et revenir au dictionnaire Grimal pour faire le lien avec la déesse grecque Niké, à laquelle on n'a pas demandé son avis pour devenir l'emblème de la marque Nike. Il suffit, en collège, de puiser parmi les logos collés sur les vêtements ou les couvertures de classeur pour exhiber l'immanquable iconographie des chanteurs vedettes ou footballeurs célèbres. On peut aussi parler de fortunes familiales particulières, propriétaires de supermarchés ou constructeurs de bâtiments : on aura dès lors un premier matériau de base à des esquisses mythologiques de notre monde contemporain immédiat. Je demande

seulement le plus grand respect formel du texte de Kafka : quatre versions, dont la première soit forcément comprimée et condensée en cinq lignes, et que le texte finisse aussi par cette formule : *Reste l'inexplicable…* Mais on peut aussi suggérer que l'espace familial est aussi rempli de ces histoires à versions successives. Voire sa propre histoire, soi-même comme mythe à inventer : puisqu'on est toujours à soi-même inexplicable.

À signaler aussi, dans ce classique des exercices d'initiation à l'écriture créative ludique qu'est *La Petite Fabrique de littérature* (Magnard, 1991), un exercice d'étymologie inventé à partir du récit de Kafka : « Le Souci du père de famille », le tricotin Odradek. Le nom de l'objet familier, examiné par Kafka à la lumière d'une étymologie inventée, décale tout ce qui, dans le contexte familier de la maison, est à sa proximité immédiate : la cage d'escalier, la malle à jouets deviennent des lieux d'énigme, et l'objet lui-même, la simple bobine de fil avec quatre clous plantés, comme on faisait encore dans les écoles primaires des années 1950, par détournement textuel permet au texte, sous ses dehors apparents d'objectivité, de devenir un des plus mystérieux de Kafka, où toute la force fantastique vient de passer d'abord par le mot, de lui refuser son sens, et de glisser alors presque subrepticement qu'il ne s'agit pas d'une chose, mais d'un *être* :

> Les uns disent que le mot Odradek a des origines slaves et cherchent à expliquer sa formation à l'aide de cette hypothèse. D'autres prétendent qu'il provient de l'allemand et n'a été qu'influencé par un dialecte slave. Mais l'incertitude de ces interprétations autorise à bon droit de conclure qu'elles se trompent toutes deux, d'autant plus que nulle ne permet de trouver un sens au mot.
>
> Naturellement, personne ne s'occuperait de telles recherches s'il n'y

> avait pas réellement un être qui s'appelait Odradek. Au premier abord, on dirait une bobine de fil plate et en forme d'étoile, et il semble bien en effet qu'il soit entouré de fil…
>
> Franz Kafka, « Le Souci du père de famille », in *La Colonie pénitentiaire et autres récits*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Gallimard, 1948.

Autre variation : entrer dans la chambre

Jacques Séréna propose un exercice très proche, dans ses résultats, de ces récits brefs de Kafka, de l'ultra-court *Fenêtre sur rue* qui est le premier que Kafka n'ait pas déchiré de ses cahiers de jeunesse, jusqu'au début du *Procès*, en passant par sa *Métamorphose*, textes qui s'ouvrent chaque fois par une mise en scène presque littérale de l'univers quotidien : la chambre, la table de travail, la fenêtre. On propose simplement d'écrire, avec le détail le plus littéral possible (ne pas dire : mettre ses chaussures, mais examiner lesquelles on prend et où, par quel pied on commence, etc.), un moment précis : se lever le matin, ou rentrer dans sa chambre le soir, et de réécrire ce texte en acceptant que par déformation le plus précis du quotidien devienne fantastique : penser à ce récit de Kafka où c'est un énorme oiseau qu'au retour du travail il trouve dans sa chambre, cet autre où il s'agit, dans la même configuration narrative, d'une épée suspendue. Enjeu d'importance pour la fiction : comprendre que là où elle transporte avec le plus de puissance dans le fantastique, c'est lorsque sa crédibilité ne peut être mise en cause, justement pour convoquer d'abord cet environnement strictement quotidien.

À preuve que ces fictions du plus pur fantastique sont souvent écrites dans le *Journal* lui-même, parmi des dizaines d'autres descriptions de la pièce où écrit Kafka : voir par exemple, pour la seule année 1914, aux dates

successives du 27 mai, du 11 juin et du 25 juin… Ici, c'est presque juste le « un peu plus tard que d'habitude » qui induit le décalage initial avec la réalité ordinaire, pour permettre au texte d'accueillir et rendre crédible l'apparition fantastique :

> Un soir, comme je rentrais chez moi un peu plus tard que d'habitude au sortir du bureau – quelqu'un que je connaissais m'avait retenu longtemps en bas – et que j'étais encore tout occupé de la conversation qui avait roulé principalement sur des questions professionnelles, j'ouvris la porte de ma chambre, suspendis mon pardessus au portemanteau et je me proposais d'aller vers ma table de toilette, quand j'entendis un halètement étrange. Je levai les yeux et, sur le haut du poêle placé au fond d'une encoignure, quelque chose de vivant m'apparut dans la demi-obscurité. Des yeux brillants avec un reflet jaunâtre me regardaient ; au-dessous du visage méconnaissable, deux seins de femme, gros et ronds, pesaient des deux côtés sur le dessus de faïence ; la créature tout entière paraissait faite de chair flasque et blanche, une longue queue, épaisse, jaunâtre, pendait le long du poêle, son extrémité se promenait continuellement entre les fentes des carreaux. Mon premier geste fut de marcher à grands pas, la tête profondément inclinée – absurdité ! absurdité ! répétai-je à voix basse sur le ton de la prière –, vers la porte qui conduisait à l'appartement de ma logeuse. C'est seulement ensuite que je m'aperçus que j'étais entré sans frapper.
>
> Franz Kafka, *Journal*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Grasset, 1954.

C'est cette continuité de la description des gestes ordinaires y compris après l'apparition fantastique (précision qu'on peut conférer à l'apparition elle-même, si c'est sur sa crédibilité d'objet qu'on veut appuyer la fiction : « Un soir, comme je rentrai chez moi, je trouvai un gros œuf, un œuf énorme posé au milieu de ma chambre. Il était presque aussi haut que la table et ventru en proportion. Il oscillait doucement de droite à gauche. Intrigué, je le pris entre mes jambes et le coupai

prudemment en deux avec mon canif… »), sur quoi on peut s'appuyer pour un tel exercice : écrire d'abord la continuité réelle, minutieuse, et puis recopier en acceptant que cette même minutie provoque le saut ou le glissement vers l'étrange.

DEUXIÈME CERCLE : L'IDENTITÉ À RECONSTRUIRE

Écrire à plusieurs : Seî Shonagon

Un livre fondamental, parce que écrit par une femme dans une civilisation, le Japon de l'an 1000, où l'écriture était partie prenante, et honorée comme telle (concours de poésie pour l'obtention d'un poste de sous-préfet, ou poème pour obtenir la main de l'aimée, etc.), de tous les rituels sociaux. Et parce qu'il s'agit d'un livre qui, par son principe même, va permettre de capter une suite de choses, de la plus légère à la plus grave, des suites de signes et de micro-narrations qui sont comme la peau du monde, ce par quoi nous percevons et pensons ce qui nous entoure. Le monde de Seî Shonagon est très éloigné du nôtre, mais par son attention aux signes du monde, la captation très pointue de langage qu'elle en fait, elle nous désigne un mode encore très neuf pour dire notre immédiat présent.

On peut partir de la table des matières, la liste des choses dont Seî Shonagon fait les titres de ses rouleaux : « choses qui ne servent à rien mais éveillent un doux souvenir du passé, choses que les gens ignorent le plus fréquemment, choses qui ne sont bonnes à rien, choses qui distraient dans les moments d'ennui », et chacun, à

partir des titres du livre, peut ajouter son propre exemple. Chacun choisit un intitulé et commence la liste, ensuite on échange les feuilles. Les textes resteront anonymes, et chacun rebondit sur ce que l'autre a écrit.

Autre approche : à partir de ses « choses détestables » et de ses « choses désolantes », on va proposer l'inventaire de tout ce qui, grands et petits événements, remarques, conversations, impolitesses qui, dans la vie quotidienne, la dernière quinzaine nous a mis en colère. Seî Shonagon nous contraint de ne pas nous en tenir aux grands mots, même s'ils sont « injustice » ou « racisme », mais de nous en expliquer par une scène ou une figure concrète. Un livre de mille ans nous enseigne alors des révoltes pour aujourd'hui.

> Choses désolantes : Un chien qui aboie pendant le jour. Une nasse à poissons au printemps. Un vêtement de couleur de prunier rouge, au troisième ou au quatrième mois. Une chambre d'accouchement où le bébé est mort. Un brasier sans feu. Un conducteur qui déteste son bœuf. Un savant docteur à qui naissent continuellement des filles.
> Choses détestables : Un visiteur qui parle longtemps alors qu'on est pressé. En frottant le bâton d'encre de Chine sur la pierre de l'écritoire, on rencontre un cheveu qui s'y est introduit. On encore, un petit caillou était caché dans ce bâton d'encre, et il grince : gishi, gishi. Soudainement quelqu'un tombe malade, on va chercher l'exorciste. Mais il n'est pas où d'ordinaire on le trouve, on le cherche partout, on attend impatiemment et un long temps s'écoule. Enfin, il arrive, on l'invite avec joie à faire ses prières. Hélas, peut-être s'est-il fatigué à dompter les démons, ces jours derniers ? À peine a-t-il pris place que déjà sa voix endormie n'est plus qu'un murmure. C'est très détestable.
>
> Seî Shonagon, *Les Notes de chevet*,
> traduit du japonais par André Beaujard,
> Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 1966.

Écrire depuis l'origine : Saint-John Perse

Ce qui compte en premier lieu n'est pas tant le thème, écrire sur sa généalogie, que la très ancienne relation de cet inventaire à un fonctionnement natif de l'écriture : les listes généalogiques viennent dans la Bible dès le livre de la Genèse. Présentes aussi dans les écrits fondateurs des autres civilisations, les généalogies établissent une continuité et une légitimité dans le rapport de l'homme au monde.

Beaucoup de connotations annexes : la part de ce qui se transmet, de génération à génération un savoir presque total, mais à trois générations de distance c'est la perte qui est presque totale. Pourtant, à des comptines, des gestes, des inflexions de voix, un reste obscur est là, qui n'appartient pas à la mémoire consciente, mais se terre peut-être dans les caves de soi-même recherché. J'ai cherché longtemps des outils qui permettent d'explorer cette spécificité, et ce qui m'empêchait de trouver était un obstacle très simple : si on laisse au texte qui investit la généalogie d'écrire des noms propres de personnes, la force propre d'incantation du nom dispensera le texte de chercher plus loin. D'autre part, le nom appartient forcément à celui qu'il nomme, et le texte ne se départira pas du domaine privé. J'ai pu obtenir des textes disant la généalogie, dans un monde où il n'y a plus de repères de lieux, et souvent de temps, à partir du moment où j'ai demandé aux participants que ces textes ne comportent pas de noms propres.

Même si on donne comme contrainte de n'en prononcer aucun, chacun de nous est un amas condensé de noms. Pourtant, si à deux générations, on sait encore

prononcer les huit noms qui nous constituent, à quatre générations on serait bien en peine, en général, d'en aligner le quart des trente-deux. C'est là cependant qu'on va demande d'écrire, malgré le blanc, malgré l'oubli. Descendre dans les noms pour qu'une phrase sans nom propre en sauve et en extraie la pâte, la couleur, qui donneront sens et forme à silhouette anonyme. Même si notre savoir est lacunaire, un objet, un lieu, le trajet d'une migration, une parole rapportée nous relient à cette silhouette et peuvent devenir figure du texte. Ce qu'on est d'os et de visage, d'armature au fond du sac de peau, c'est cela qu'on demande d'aller chercher. Et puis aller délibérément là où on ne sait pas, là où la mémoire consciente est comme une trace de pas sur du sable, un fragment lacunaire. Ne pas tout ramener, mais prendre d'abord à la frontière du blanc. Pour écrire sans savoir, écrire dans l'obstacle : paradoxalement, l'opacité, voire les expressions illisibles du texte qu'on soumet comme déclencheur vont permettre d'appréhender l'objet de l'écriture comme lui-même opaque, inaccessible, et pourtant s'appuyant sur une réalité certaine, une singularité unique.

C'est par un surprenant texte d'atelier, sur cette proposition d'un travail sur la généalogie, il y a plusieurs années maintenant, que j'ai pu remonter vers la forme qui, depuis, me sert de déclencheur :

> L'orpheline de la campagne, bonne cuisinière et courageuse, je l'ai à peine connue.
> L'ouvrier à la salopette bleue et parlant peu, mort d'un arrêt du cœur, je l'ai très peu connu.
> Le garagiste italien, mort d'une pneumonie comme souvent les garagistes à cette époque, je ne l'ai jamais connu.

> L'homme de la Résistance, l'homme du savoir, mort de gâtisme dans une chaise de paralytique, je l'ai un peu connu.
>
> Centre dramatique régional de Tours,
> stage avec des acteurs professionnels, 1995.

L'anonymat des silhouettes ici m'a amené à ce rapprocher ce texte d'*Exil* de Saint-John Perse, dont le chant VI, s'il ne traite pas de généalogie, en collationnant cette suite d'hommes investis d'une responsabilité individuelle jouant sur le destin collectif, m'avait laissé une même sensation de proximité aiguë à ceux dont la phrase se saisit et qu'elle fait défiler :

> Celui qui erre, à la mi-nuit, sur les galeries de pierre pour estimer les titres d'une belle comète ; celui qui veille, entre deux guerres, à la pureté des grandes lentilles de cristal ; celui qui s'est levé avant le jour pour curer les fontaines, et c'est la fin des grandes épidémies […]
> Celui qui peint l'amer au front des plus hauts caps, celui qui marque d'une croix blanche la face des récifs ; celui qui lave d'un lait pauvre les grandes casemates d'ombre au pied des sémaphores, et c'est un lieu de cinéraire et de gravats pour la délectation du sage ; celui qui prend logement, pour la saison des pluies, avec les gens de pilotage et de bornage – chez le gardien d'un temple mort à bout de péninsule (et c'est sur un éperon de pierre gris-bleu, ou sur la haute table de grès rouge) ; celui qu'enchaîne, sur les cartes, la course close des cyclones […]
> Celui qui règle, en temps de crise, le gardiennage des hauts paquebots mis sous scellés, à la boucle d'un fleuve couleur d'iode, de purin… ceux-là sont princes de l'exil et n'ont que faire de mon chant.
>
> Saint-John Perse, *Exil*, Gallimard, 1941.
>

Dans ce poème, écrit en 1941 dans une île de l'Atlantique, la scansion est au rythme de la vague. La force ternaire du *celui qui* de Saint-John Perse empêche la phrase d'être aspirée par les cadences courtes de l'octo-

ou du décasyllabe : la très vieille lancée du verset offre en retour la force qui ramasse une silhouette ou un être en une ligne. On peut, avec cette manière de désigner un être, avoir le sentiment qu'il est en entier présent dans la phrase même si elle ne rapporte de cet être qu'un détail très indirect (correspondant au *je ne l'ai pas connu* du texte ci-dessus).

C'est aussi une proposition formelle considérable : priver le texte de toute proposition principale, et n'écrire qu'avec les propositions relatives induites par le *celui qui* – procédé qu'on retrouve aussi chez Michaux ou Aragon (sans parler du *Dîner de têtes* de Prévert), mais c'est cette rareté et cette importance du thème qui distinguent Saint-John Perse : unicité absolue de qui on parle.

On insistera sur ce déport qu'opère le fait d'écrire sans proposition principale, celle-ci étant rejetée tout à la fin : une atteinte aux droits dominants du sujet dans notre langue. Se forcer à avancer par cette accumulation de relatives, le déport devenant le moteur même de la genèse du texte, accumuler encore, par manque de cette proposition conclusive. La répétition même de l'incipit *celui qui*, ou *celle qui*, ou *ceux qui* permet déjà le fait accompli que la main écrive, et que le texte soit moteur de sa propre genèse.

L'atelier d'écriture investit des zones qui peuvent être douloureuses, mais s'autorise de ce que Saint-John Perse dit *éloge* ou *parler dans l'estime* pour en faire un appui sûr, une protection. Par ce seul fait d'une proposition principale toujours différée, le plus loin possible, on décline sa généalogie, verticalement, latéralement, sans chronologie ni repère de temps (l'attention de l'auditeur ou du lecteur, la présence simultanée de toutes les allusions historiques, en sera d'autant plus fort), et, surtout,

le texte devient capable de saisir de ce qu'il ne sait pas. Je commente aussi, à la fin de ce chant VI d'*Exil*, la phrase fameuse : *J'habiterai mon nom*, où le thème de Saint-John Perse et le nôtre se rejoignent. Le thème ici développé d'une responsabilité individuelle dans le destin collectif, les élèves sont infiniment sensibles à ce qu'on puisse l'appliquer à l'anonyme épopée familiale qu'ils portent, d'où la grande puissance déclencheuse de ce texte. Plus mystérieux pour moi, après avoir tenté le même exercice depuis des textes grammaticalement équivalents de Supervielle ou de Michaux, le fait que l'opacité même de Perse, la distance par le vocabulaire même (qui pratique une expression pourtant simple comme *celui laque en haute mer* ?) ajoute aussi à la force d'incantation ou d'exploration que suscite ce texte : son obscurité même permet à l'élève d'investir sa propre obscurité…

J'ai pratiqué cet exercice avec des dizaines de groupes ou publics différents, ce qu'on en obtient me surprend toujours autant, quel que soit le groupe avec lequel on tente l'expérience. Je le propose systématiquement dans chaque cycle d'ateliers ou stages que j'ai conduits, et l'immense liste anonyme des *celui qui* et des *celle qui* ou *ceux qui*, que j'ai rassemblée progressivement à l'ordinateur dans un texte presque infini, auquel ont contribué des dizaines d'auteurs, devient lentement comme un monde : une sorte de référent silencieux et anonyme de ceux qui n'ont eu ni mémoire ni parole, une peau vivante du monde juste en arrière de nous, sur notre épaule, regardant par nos yeux.

C'est peut-être l'exercice par quoi on rend le plus sensible, malgré le déluge de signes et de mots où on baigne, le peu qui est vraiment écrit du meilleur de notre mémoire.

Deuxième cercle : l'identité à reconstruire

Deux exemples seulement, écrits à Nancy en 1996, auxquels je suis plus particulièrement attaché et qui désignent les plus hauts enjeux de cette proposition :

> Celui qui est parti et que les gendarmes cherchent toujours
> Celle qui m'aimait tellement qu'elle est morte le jour de mon anniversaire
> Celui qui avait les mains calleuses du travail de la terre
> Celui qui conduisait les moutons dans les prés
> Celle qui crochetait des tapis magnifiques
> Celui qui est revenu fou de la guerre d'Algérie
> Celui qui est parti trop tôt sans avoir eu le temps de vivre
> Celle qui travaillait la nuit pour s'occuper de ses enfants dans la journée
> Celui qui nous racontait son évasion des camps et sa traversée du Rhin
> Celle qui vivait dans un château, mais dans les communs
> Celui qui ne savait pas lire, mais achetait le journal tous les jours
> Celui qui est parti fabriquer des briques du côté de Dijon
> Celle qui ne voulait pas qu'on sorte quand il y avait du soleil, mais qui nous faisait faire cinq kilomètres à pied pour aller au cimetière
> Cet enfant de l'amour dont personne n'a voulu s'occuper
>
> *Et puis ceux-là*, Centre dramatique national de Nancy, 1997.
>
> Celui qui était aviateur dont elle a conservé l'uniforme de sang taché dans le fond de la vieille armoire,
> Celui qui faisait ses quatre-vingts heures au fond de l'atelier éclairé par les coulées d'acier orange,
> Celle qui crachait dans la soupe qu'elle servait aux officiers,
> Celle qui a frotté, lessivé, lavé, nettoyé, astiqué et recommencé toute sa vie pour dix autres,
> Celui qui est mort dans ses toiles peinturées de noir comme aspiré dans sa folie,
> Celle qui s'est retrouvée toute courbée d'avoir trop aimé la terre, de l'avoir bêchée, remuée, protégée,
> Celle dont le portrait me fait frémir, à cause de qui je porte ce prénom, morte de trop de méchanceté, morte d'abandon,
> Et puis ceux-là qui ont servi des petits rouges et des petits blancs derrière un comptoir sinistre,

> Et puis celle-là qui dansait, dansait, dansait et dont on a perdu les pas,
> Celui trépané au troisième degré qui s'évanouissait devant les fourneaux n'a jamais plus travaillé,
> Celle qui piquait dans la caisse ou volait l'argent qu'elle venait de vous donner,
> La même qui, enfant, me faisait m'agenouiller sur le prie-Dieu, le soir, peut-être pour que moi je lui pardonne,
> Celle que le village appelait la sorcière et qui, sur la route qui menait à l'église le dimanche, traçait des cercles de pierre,
> Celle qui croyait que la vie c'était laver les tombes des morts dans les cimetières,
> Il a fallu composer avec tous ceux-là ancrés dans la tête, dans les tripes parfois et la laisser, elle, celle qui dansait, dansait, dansait à en perdre la tête, à ne plus savoir à qui étaient les bras qui la portaient, retrouver ses pas et s'y perdre, s'étourdir de la danse, de sa danse et de son rire, sa robe qui flottait et
> Ceux-là qui la regardaient.
>
> *Et puis ceux-là*,
> Centre dramatique national de Nancy, 1997.

Quatre ans après la première édition de ce livre, groupe après groupe, je continue cette accumulation : le seul changement, c'est peut-être la façon dont soi-même on exprime sa propre curiosité, et l'enjeu aussi qu'il y a, là où tout le corpus de notre littérature vient de l'exceptionnel, des puissants, à constituer cette mémoire des humbles, à faire trace de nos généalogies des sans-voix.

La grammaire mobile du « tu » : Charles Juliet

Il y a quelque outrage à se saisir d'un livre aussi intime et dense que *Lambeaux* de Charles Juliet, pour un atelier d'écriture. Mais ce qui nous le rend aussi utile, c'est sa construction en parfait diptyque, et que l'instance même de l'opposition des deux volets égaux du

livre, quatre-vingts pages contre quatre-vingts pages, c'est le statut différent du même pronom, le rôle essentiel du « tu » entre le personnage, la mère (la mère que Charles Juliet perdra jeune dans la première partie, la mère adoptive dans la seconde) et le narrateur-auteur.

Tout simplement parce que, dans la première partie, le « tu » désigne l'autre, la mère, mais la désigne en dehors de sa relation avec le narrateur. Avant sa naissance, hors de la relation qu'il aura pu entretenir avec elle, sauf dans les ultimes pages de la première partie, celles de l'adieu et de la mort. Dans la seconde partie, le même « tu » désigne le narrateur, son texte renvoyant donc à lui-même, pour installer la relation à celle qui est maintenant sa mère, dans une relation évidemment tout aussi complexe et profonde que la première partie, d'autant que le narrateur traverse à chaque instant la catastrophe extrême, celle qu'a inscrite la fin de la première partie, pour se constituer dans cette relation.

Qu'on mette en avant que l'écriture, pour un auteur d'aujourd'hui, puisse servir à affronter, porter, surmonter une déchirure aussi irrévocable, je l'assume avec les participants. Je ne leur demande pas, et j'y insiste, d'aller dans ces zones. En revanche, l'outil formel qu'on va manier, par le pronom, par la situation narrative, il est sur ce fond de gravité. Nous ne sommes pas dans les jeux d'écriture. La langue, pour d'aucuns, a cette nécessité, cette urgence vitale dans l'appel. C'est cela aussi qui justifie l'atelier, et ma présence parmi eux.

En opposant visuellement les deux récits (je montre les deux parties symétriques du livre, je montre aussi les deux dates tout à la fin, 1983-1995, douze ans pour cent soixante pages), je leur permets de s'ancrer dans le dispositif technique de la première partie, et de laisser à

Charles Juliet la gravité de ce qu'il nous fait traverser : eux, je les en décharge.

On se concentrera donc sur le choix d'un personnage. Plusieurs fois, ces dernières années, j'ai utilisé cette proposition dans la même séance que les « Celui qui… » de Saint-John Perse. Se saisir d'un des personnages évoqués dans la liste, et pratiquer sur lui un zoom, une ampliation.

Mais ce personnage, on ne le développe, selon le dispositif de la première partie du diptyque de Charles Juliet, qu'en dehors, spatialement et temporellement, de tout rapport à soi-même, le narrateur. Nous nous servons de notre expérience personnelle, la part véritable de notre relation au personnage, que pour cette ampliation d'un personnage, ne se servir de soi-même, l'auteur, que pour le plausible, le *juste*. En écrivant le personnage hors de nous, en s'interdisant de s'inscrire dans la relation que nous entretenons, au passé ou au présent, avec ce personnage, l'écriture convoque les outils de la fiction, de l'imaginaire, mais sait encore l'ancrer dans une mesure réelle, dans une présence véritable, les lieux, les noms, de lieux et de personne, les objets, l'histoire.

Alors tout sera fiction, et seule la fiction permettra la fabrique du personnage, sans dévoilement autobiographique, mais cette fiction s'enracinera sur une source réelle, qui en sera la contrainte, la mesure.

Au contraire de la tentative précédente, où chaque *il* tend à recomposer un portrait global, ici on va proposer de rester le plus près possible de ce qui est, en nous-mêmes, pensant et imaginant le personnage, une simultanéité d'images. Comme dans l'exercice précédent, le temps linéaire du texte suivra le temps en nous-mêmes de l'apparition ou de la quête des images, sans chercher à les restaurer dans leur suite chronologique réelle.

Deuxième cercle : l'identité à reconstruire

Dans cette première partie du livre de Charles Juliet, successivement, l'image d'une petite fille sur le seuil d'une porte, celle d'une jeune femme adulte dans un deuil, enfin celle d'un cahier d'école avec des notations de journal intime, et la lumière que porte le temps verbal sur une chronologie pourtant éclatée, qu'il contribue à rendre comme simultanée, et comme il renforce l'effet de coupure des paragraphes : la confiance dans le présent de l'indicatif est en atelier un des outils les plus urgents à reconstruire, tant l'identification narration / passé simple est devenue réflexe scolaire.

Ce recour au présent de l'indicatif, alors que le référent temporel change à chaque paragraphe, est le troisième volet de la contrainte très stricte que j'impose pour cet exercice. Les résultats sont admirables.

> Tu es l'aînée et c'est toi qui t'occupes d'elles. Le plus souvent, la mère est dehors, dans les champs, à travailler avec le père. Toi, rivée à la maison, très tôt astreinte aux soins du ménage, aux multiples tâches liées à la vie de la ferme.
> L'hiver venu, dans la petite usine d'un village proche, la mère est employée à monter des horloges. Quatre kilomètres le matin, et le soir, autant pour le retour. À pied. Presque toujours dans le froid, le brouillard et la neige.
> Le bruit et la lourde porte en bois massif, volontairement claquée, a charge de te tirer du sommeil. La chambre glaciale où règne encore la nuit. Tes yeux grands ouverts, et ta joie secrète à être seule, à écouter le silence, à jouir de ce repos avant que ne commence la lourde journée qui t'attend.
> […]
> Ta soif de vivre et ta soif d'apprendre. Toutes deux violentes, insatiables. Mais tu es prisonnière de ta famille et tu ne possèdes qu'un seul livre. Dès que tu as le loisir de grimper dans ta chambre et l'assurance qu'on ne te découvrira pas, tu ouvres la bible et lis avidement. Parfois, dans un vieux cahier d'école précieusement conservé, tu notes à la hâte, craignant d'être surprise, un mot dont tu ignores la signification, ou

> bien encore une question qui t'a traversé l'esprit. Tu ne te doutes pas qu'un jour tu auras la joie d'acquérir un dictionnaire, et aussi bien d'autres livres, de ceux qui aident à mieux connaître les hommes et mieux connaître la vie.
>
> Charles Juliet, *Lambeaux*, P.O.L., 1995.
>

Une fois de plus, pas possible de court-circuiter le livre pour permettre l'atelier : réduit à sa technique, l'atelier ressemblera à ces procédés de manuel scolaire. Qu'on fasse vivre oralement ce dispositif technique sur son vrai fond d'abîme, les douze ans passés par Charles Juliet pour élaborer son diptyque, et cette même charge traversera la prise d'écriture.

Le refus, la révolte : réhabilitation de Paul Valet

Émouvant destin celui de cet émigré russe, né Georges Schwartz à Moscou en 1905, vouant sa vie à la médecine dans un quartier populaire, et choisissant ce pseudonyme de Paul Valet pour n'en pas trouver de plus humble ou de plus anonyme. Dans l'énorme secousse du surréalisme il trouve un chemin qui lui est propre, d'une grande diversité formelle, mais gardant cette lisière d'un fantastique ou d'un onirisme des images hérité, des surréalistes. Un chemin solitaire, mais qu'il porte jusqu'à sa mort en 1987 dans un écho subversif et critique à l'égard des transformations du monde. Rien que par ses titres, *La parole qui me porte*, ou ses *Paroles d'assaut*, *Pas question* on entrouvre avec lui que l'écriture ait une intention, que cette intention on la retourne sur le monde, mais que le travail s'en fasse à rebours, comme construction, démultiplication, intensification de

la pure subjectivité, complexe, étoilée, là où cette intention heurte au monde sans qu'en rien transformer soit possible. C'est le dialogue de fond que Valet renvoie à Paul Éluard dans *Sans muselière* (1949), et la bascule qui nous intéresse : on ne heurte pas le poème au monde pour en faire un message, mais en se confrontant à la plaie vive, avec les beautés et le délire des mots, c'est soi-même qu'on agrandit, qu'on complexifie. Il s'agit donc à nouveau de progresser dans le texte non pas linéairement, en faisant qu'une phrase fasse suite à celle qui précède, mais en revenant soi à la fissure qu'on veut dire, celle qui traverse le monde, la ville, la planète, la relation à l'autre, partout où la générosité s'irrite, où même le don ne suffit pas, ne répare pas. Et chaque fois qu'on revient ainsi au lieu de la friction, c'est une nouvelle association subjective qu'on va tisser, extraire ou découvrir de soi-même, laquelle va en regrouper autour d'elle un bouquet, un enchaînement bref, mais on pourra toujours revenir à la situation initiale.

C'est un texte qui produit ce déclenchement d'écriture justement parce qu'il n'est pas raisonnable (plutôt dans l'héritage du « Silence au raisonneur » de Rimbaud), que le très grave y côtoie sans coupe le presque futile ou le carrément fou, que l'attaque sérieuse enchaîne avec la provocation la plus gratuite, juste alors en privilégiant l'accumulation, l'analogie, l'assonance. Et pourtant loin des rimes tellement régulières du rap, qui se revendique de la même fonction, de la même catharsis.

Et si, dans ce qui fait qu'un texte est déclencheur, tout tenait à ce que le titre que donne Paul Valet à ce poème est *Et je dis non* plutôt que seulement *Je dis non* ? À noter aussi la contrainte d'écrire en bloc, quitte à utiliser les

majuscules pour rythmer visuellement l'intérieur du bloc :

> Je dis NON aux miasmes et marasmes et à tout ce qui rampe et glisse et se décompose. Je dis NON aux paroles en beurre avec tous les honneurs, prix des prix, médailles, promotions, nomenclatures, carrières diverses et de sable. Je dis NON aux nargues et venargues et subardes à l'air conditionné. Je dis NON aux cabotons pieds de biche, archivoltes, croupions et portails, jarretelles et jarretières et collants intégraux. Et je dis NON au gros, au détail, aux tarifs, aux clients, au débit, au crédit, aux factures et l'escompte. Je dis NON aux affaires fructueuses, au lugubre, à la lie. Pas d'argent, pas de sang. Je dis NON à tout ce qui se dérobe clandestinement à la folie naturelle. Je dis NON à la suite, à l'axonge et la panne et la glu et le lard et l'anus et les écoulements-excréments et les boucheries des animaux innocents. Je dis NON à la basse-cour, à la Haute Cour, les bombyx, les bombements.
> […]
> Je dis NON aux stratégies amoureuses, aux ogives nucléaires, aux missiles et fusées mortuaires. Je dis NON aux duplicatas.
> Je dis NON à l'État.
> La culture ou l'ordure ? Je suis contre. Je dis NON aux manies cérébrales, aux visages détournés, aux rivières desséchées.
> Je dis NON aux écorcheurs, procureurs, professeurs, ordinateurs, aux musées et aux râteliers. Il y a OUI pour le NON. Il y a poésie et poésie. Il y a eau minérale et eau minérale. Il y a cérémonies. Il y a tout le fourbi. Il y a le roussi. Il y a la folie.
> Poète maudit par le monde, je marche sur cette terre, sur ma terre, humiliée, estropiée, condamnée, et mes jambes tremblent d'effroi.
>
> Paul Valet, « Soleil d'insoumission »,
> Éditions Jean-Michel Place, 2001.

Réponse au lycée professionnel Fernand-Léger d'Argenteuil, classe 1re productique :

> JE DIS NON
> aux contrôles musclés que je vis presque tous les jours en descendant de chez moi

> JE DIS NON
> aux disputes avec mes potes pour des conneries
> JE DIS NON
> aux mendiants que je vois tous les dimanches au marché d'Argenteuil
> JE DIS NON
> à la vie que je suis en train de vivre et qui ne me plaît pas
> JE DIS NON
> aux gens qui sont dans leurs voitures et qui ferment leurs portes en nous voyant passer
> JE DIS NON
> à la misère que je vois en Algérie quand je vais là-bas en vacances
> JE DIS NON
> quand je vois des reportages sur les jeunes de banlieue où nous passons pour des voyous

Variation 1 : Moi tout seul

Ce qui me différencie d'une collectivité de six milliards d'hommes et me rend parmi eux unique. Pousser cela tout au bout, quand ce serait aller jusqu'à l'usage d'une brosse à dents bleue usagée. « Poète est pour nous celui qui rompt l'accoutumance » (Saint-John Perse), elles sont donc quoi, ces habitudes qui nous font ?

Commencer chaque phrase par *moi tout seul* c'est déjà affirmer la part de langage à nous réservée, on est déjà installé dans la phrase quand il s'agit de la continuer, et trouver ce qui la détermine. On fonctionne par listes.

Un des plus beaux exercices tout-terrain, permettant chaque fois des textes d'une extraordinaire densité. « Cortège » d'Apollinaire n'obéit pas à ce strict principe, mais il en désigne bien l'enjeu, et j'en expose souvent l'idée au début de cet exercice.

> Et moi aussi de près je suis sombre et terne
> Une brume qui vient d'obscurcir les lanternes
> Une main qui tout à coup se pose devant les yeux

Une voûte entre vous et toutes les lumières
Et je m'éloignerai m'illuminant au milieu d'ombres
Et d'alignements d'yeux des astres bien-aimés

Un jour
Un jour je m'attendais moi-même
Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
Pour que je sache enfin celui-là que je suis

Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
Amenaient un à un les morceaux de moi-même
On me bâtit peu à peu comme on élève une tour
Les peuples s'entassaient et je parus moi-même
Qu'ont formé tous les corps et les choses humaines

Guillaume Apollinaire, « Cortège »,
Alcools, Mercure de France, 1913.

Voici deux exemples (deux élèves de seconde à Clichy-sous-Bois, une élève de CAP à Paris, et on remarquera dans le premier la lente remontée de la première personne même à travers le filtre de la relative), parmi des dizaines, de ce qu'induit cette répétition du *Moi tout seul* :

Moi toute seule
Je fais le travail d'une mère de famille
Moi toute seule
Qui a une famille où il n'y a que des malheurs
Moi toute seule
Qui s'est réveillée un jour et qui a appris la mort d'un proche
Moi toute seule
Qui a aussi deux meilleures amies
Moi toute seule
Qui va avoir beaucoup de boulot pendant les vacances
Moi toute seule
Qui a regretté d'avoir agi ainsi
Moi toute seule

Qui déteste les sciences physiques
Moi toute seule
Qui a envie de repartir d'où je viens
Moi toute seule
Qui en a marre de tout
Moi toute seule
Qui a toujours les cheveux attachés
Moi toute seule
Qui suis dans une classe de seconde géniale
Moi toute seule
Je suis seule

Paris, théâtre de la Colline,
avec une classe de seconde générale
du lycée Alfred-Nobel de Clichy-sous-Bois, 1999.

Moi-même dans ma chambre seule avec le papier peint rose et les palmiers
Moi-même avec mon jean bleu ma chemise à carreaux et mon pull bleu
Moi-même avec mes parents dans l'album photo
Moi-même avec le visage sous un bonnet en hiver dans la neige
Moi-même les yeux ouverts, les yeux fermés, les yeux ouverts, les yeux fermés enfin je dors
Moi-même noire comme de l'ébène
Moi-même avec mon manteau noir mes chaussures noires
Moi-même sur mon fauteuil marron devant la télé
Moi-même parlant des Kabyles, des Algériens, des Haïtiens, des Pakistanais
Moi-même à l'hôpital en radiologie
Moi-même à la cantine avec une bouffe vraiment dégueulasse
Moi-même ayant l'eau à la bouche
Moi-même devant un drame
Moi-même devant ma mère
Moi-même devant un spectacle extrêmement horrible

Paris, théâtre de la Colline,
avec une classe de seconde générale
du lycée Alfred-Nobel de Clichy-sous-Bois, 1999.

Moi toute seule j'aime fumer des Marlboro Moi toute seule j'en ai marre de la vie Moi toute seule je suis déprimée Moi toute seule j'aime

faire la fête Moi toute seule je déteste les flics Moi toute seule j'aime pas l'histoire Moi toute seule j'aime pas les hypocrites Moi toute seule j'aime pas entendre gueuler Moi toute seule j'aime la bonne ambiance Moi toute seule j'aime écouter de la musique Moi toute seule j'aime bien écrire Moi toute seule j'aime bien lire Moi toute seule j'aime bien téléphoner à mes amies Moi toute seule j'aime bien m'exprimer Moi toute seule j'aime bien dire ce que je pense Moi toute seule j'aime bien la franchise Moi toute seule j'aime les bonbons Moi toute seule j'aime aller en boîte avec mes amies Moi toute seule j'aime aller au cinéma Moi toute seule j'aime aller au pub Moi toute seule j'aime pas les bouffons Moi toute seule j'aime bien les soirées où on s'éclate Moi toute seule j'aime les films d'horreur Moi toute seule je dois supporter l'humeur de ma sœur Moi toute seule j'aime pas aller au médecin Moi toute seule j'aime pas les gens qui crachent par terre Moi toute seule j'aime bien de temps en temps le silence Moi toute seule j'aime bien de temps en temps me retrouver seule Moi toute seule j'aime bien les gens qui comprennent les choses et qui parlent sérieusement Moi toute seule quand je veux quelque chose je l'obtiens Moi toute seule j'aime pas les gens qui croient tout connaître sur la vie Moi toute seule j'écoute tout ce que les gens me disent et je retiens les bonnes choses Moi toute seule j'aime pas les gens qui se vantent.

Paris, théâtre de la Colline, avec une classe
de CAP ménage et hygiène des locaux
du lycée professionnel Edmond-Rostand, 1999.

Variation 2 : Avec Khalil Gibran

Pour parler de l'expérience humaine, à partir de l'expérience de la ville, on se saisit d'un thème très simple, mais avec pour consigne de reprendre la définition de ce thème depuis l'origine, comme pour éviter à l'interlocuteur tout effort de raison ou de sens, et l'amener à la plus haute complexité que nous ressentons, sur telle figure essentielle. Un homme revient dans sa ville après une longue absence, des expériences que lui seul a faites, et son savoir il va le transmettre à chacun selon sa propre part concrète de l'expérience du monde.

En-têtes de quelques chapitres du *Prophète* de Khalil Gibran :

> Alors un homme riche dit, Parlez-nous du don…
> Alors un laboureur dit, Parlez-nous du travail, Et il répondit, disant…
> Alors une femme dit, Parlez-nous de la joie et de la tristesse…
> Alors un maçon s'avança et dit, Parlez-nous de maisons…
> Alors un des juges de la cité s'avança et dit, Parlez-nous de crime et de châtiment…
> Et un homme dit, Parlez-nous de la connaissance de soi-même…
> Et un poète dit… Parlez-nous de la beauté…
>
> Khalil Gibran, *Le Prophète*, traduit de l'arabe (Liban) par Camille Aboussouan, Casterman, 1956.

J'ai eu d'extraordinaires séances avec ce thème en proposant d'écrire au marqueur sur de grandes affiches, chacun choisissant un thème qui lui semble important. Le décalage des choix qui s'induit depuis Khalil Gibran est déjà signifiant : on écrira sur la fidélité, le respect, la confiance, l'amour.

Quand chacun a écrit, au bout de quelques séances d'atelier, il est fréquent de voir les élèves s'échanger leurs textes pour se les faire lire. Pour cet exercice, surtout si on peut disposer de grandes affiches, je propose que tous les textes soient mis à plat par terre, et chacun ira écrire sur le texte des autres sa propre version sur le thème proposé. Si chacun s'approprie une affiche et rédige un texte sur le thème qui lui tient le plus à cœur, dans cette deuxième phase chacun interviendra graphiquement sur l'affiche des autres (par exemple, il me revient cette phrase : *La fidélité, c'est le respect de la confiance*, ajoutée par un jeune Sri Lankais au bas du texte d'une de ses camarades de classe).

> Et une femme parla, disant, Parlez-nous de la douleur.
> Et il dit :
> Par la douleur se brise la coquille qui enveloppe votre entendement.
> De même que le noyau du fruit doit se rompre pour que son cœur puisse s'offrir au soleil, ainsi vous devez connaître la douleur.
> Et pourriez-vous garder votre cœur dans l'émerveillement du miracle quotidien de votre vie, votre douleur n'apparaîtrait pas moins merveilleuse que votre joie…
> Beaucoup de votre douleur est par vous-mêmes choisi.
> C'est la potion amère par laquelle le médecin en vous guérit le malade.
>
> Khalil Gibran, *Le Prophète*, traduit de l'arabe (Liban) par Camille Aboussouan, Casterman, 1956.

Variation 4 : Poème à crier dans les ruines

Le texte qu'on présente est pris à la grande explosion dadaïste : « Poème à crier dans les ruines » de Louis Aragon, dans *La Grande Gaieté*, 1924 (on peut le retrouver dans la très pratique *Anthologie de la poésie française du XXe siècle*, Gallimard, « Poésie », 1983). La notion qu'on met principalement en avant est celle de fil rythmique, par rebonds, depuis l'attention portée aux mots qui surgissent devant soi : accepter de les reprendre, savoir quel mot est pivot, et chercher, dans cette répétition des mots, à aller plus loin dans l'obscurité de ce qu'ils induisent. Donc ne pas hésiter à reprendre, et explorer transversalement : temps d'arrêt du poème sur quatre ou cinq vers successifs, avant qu'il transfère ailleurs son objet et recommence.

On est parvenu, dans le cycle d'atelier, à un moment où la difficulté à écrire est moindre, parce qu'on se jette avec confiance et qu'on dispose chacun, par les textes déjà accumulés, de pistes d'exploration, d'envies à développer. Ce qu'on demande, c'est, par la répétition des vers, de garder face à soi le risque et la tension de l'écriture

sans cesser de la faire avancer. On continue d'écrire, mais on la garde s'il le faut plusieurs vers d'affilée sur le même objet ou le même mot qui résiste. Ainsi, c'est l'obligation de chercher par le rythme lui-même une source chaque fois neuve à l'écriture.

On aura juste cette directive formelle précise : le retour à la ligne pour seule structure et seule ponctuation. Porter toute son attention sur le surgissement même de l'écriture, son surgissement instantané, et garder vivant ce surgissement, quitte à ce que plusieurs vers successifs reprennent la même idée si elle nous paraît vivante, ou appuyée sur un mot fort. Le retour à la ligne définissant donc l'unité rythmique minimum, idée qui vaut d'ailleurs aussi bien pour le déroulement de la phrase en prose que pour le vers libre.

Il y a donc, c'est le thème qu'on propose, la très simple traversée d'une ville, par les rues et les parcs, au long des cités, des maisons. Et celui qui marche, on peut s'imaginer qu'il parle seul ou même qu'il apostrophe choses et gens : c'est parce qu'on s'éloigne radicalement, cette fois, du réalisme de la situation, que la langue s'autorisera ses excès et sa liberté. Ce qu'on nomme *ruine*, c'est le seul fait que la réalité du monde est tenue à distance.

Si un mot qu'on prononce fait arrêt, ou démultiplie ce à quoi il se réfère, ou justifie plusieurs associations d'idées, on mettra le texte en boucle : chaque vers consacré à une de ces associations d'idées, quitte à rester plusieurs vers de suite sur ce même mot qui fait arrêt. Il faut revenir sur ce titre de génie, pour le constituer comme déclencheur : quelles ruines ? quoi crier ? à qui ? À chacun sa réponse.

Ce qui peut se révéler fascinant dans cet exercice, c'est ce renversement très simple : la répétition des mots

permet que tout l'appui soit sur la langue, et non pas sur ce qu'elle représente. C'est simplement cette envie d'y crier qui suscitera le présent du monde, l'appelle et le repousse tout à la fois. C'est une des seules exceptions que je connaisse où la direction indiquée par le titre suffise à ce qu'on puisse expérimenter une écriture quasi libre.

> L'ivresse précipitait ma course à travers les chênes martyrs
> Qui saignaient prophétiquement tandis
> Que le jour faiblissait sur des camions bleus
> Je me souviens de tant de choses
> De tant de soirs
> De tant de chambres
> De tant de colères
> De tant de haltes dans des lieux nuls
> Où s'éveillait pourtant l'esprit du mystère pareil
> Au cri d'un enfant aveugle dans une gare-frontière
> Je me souviens
> Je parle donc au passé Que l'on rie
> Si le cœur vous en dit du son de mes paroles
> Ô violences violences je suis un homme hanté
>
> Aragon, « Poème à crier dans les ruines »,
> in *Anthologie de la poésie française du XXe siècle*,
> Gallimard, « Poésie », 1983.

Par quel processus intérieur ce titre « Poème à crier dans les ruines » peut induire ou déclencher de tels textes en atelier, cela demeure pour moi une énigme. Sans doute grâce à ce principe de répétition interne des mots, et qu'il ne soit pas un artefact formaliste, mais le sang même de la voix du texte. La répétition pouvant même permettre au texte de faire comme du surplace, d'attendre le nouveau développement en répétant simplement le vers qui fait arrêt. Alors, un seul mot peut suffire

à amorcer le démarrage du texte, qui trouvera en lui-même ses principes de rebondissement et d'expansion, vers des zones inconnues :

> partir, partir
> renoncer
> renoncer à tout
> tout laisser
> tout
> en l'état là comme ça
>
> détruire tout
> briser tout
> briser là
> tout lien
> n'être rien plus rien
> plus vouloir
> plus te vouloir
> plus rien vouloir
> oublier cracher
> vomir notre amour
> n'en rien garder
> et aux chiens et aux chiens
> et aux chiens où l'amour
>
> vider son sac vider son corps
> et ses poches et bisser
> et renoncer, renoncer
> et à toi, et moi, et nous
> s'éloigner
> nous nous éloignons
>
> [...]
>
> et marcher
> et aller et plus que ça
> n'être plus que ça
> va va va

Deuxième cercle : l'identité à reconstruire

« ne te retourne pas »
et que sous ses pieds
si durs comme du feu
des traces de feu
ou des sources
désert
désert
m'endormirai au désert
où c'est sec
où c'est sec
vide chaud et lourd

et fou oui cinglé oui timbré
oui dératé allumé fatigué
oui oui perdre
perdre la raison
au désert dans le vide

Centre dramatique régional de Tours,
stage avec des acteurs professionnels, 1995.

HOMMAGE : VALÈRE NOVARINA

Une des œuvres les plus chantées, les plus narratives, les plus fortement poétiques et subversives de notre temps est encore souvent considérée avec effroi, comme une sorte de monstre répétitif et vaguement délirant, un bloc massif et lourd qui vous repousse. L'époque préfère le pâle. Valère Novarina s'impose pour chaque livre un mode d'écriture différent, comme *La Chair de l'homme* a été imprimée page après page jusqu'à couvrir les quatre murs de sa pièce atelier, autour de « rosaces » qui servaient à en cristalliser l'organisation, ou bien les 1742 personnages du *Drame de la vie* décomptant exactement les personnages de la Bible.

Novarina écrit, selon un processus où souvent le premier jet est réalisé au crayon, dans la solitude d'une cabane de berger dans les Alpes, où il a son origine familiale. Un père architecte, qui s'est illustré dans la reconstruction d'après guerre par des églises, et les premiers essais d'architecture autoroutière, une mère actrice de théâtre. Un chemin qui pour lui se dessine très tôt, écrivant à Samuel Beckett ou Jean Dubuffet dès son adolescence. Un long chemin laboratoire, et puis l'éclatement grâce à quelques acteurs fidèles, petit à petit une reconnaissance internationale qui force le respect.

Dans son processus d'écriture, le livre est un aboutis-

sement. Dans les présentations officielles, on décline que Novarina est aussi peintre, metteur en scène, peu importe. Son travail, de livre en livre, serait comme une curiosité à l'énigme ou au défi que représente le livre terminé. Cette exploration de l'énigme ou de l'écart passe par la reprise du texte sur le plateau de théâtre. Constitution d'un nouveau texte extrait du premier, et mise en scène, décor (parfois peint sur scène pendant la représentation), tournées, et puis Valère Novarina revient à son atelier. Il est temps de proclamer qu'il s'agit d'une œuvre d'un seul tenant, cohérente et principale, qui tient de la littérature, et pas seulement du théâtre dans lequel on le range trop vite.

Qu'il ne s'agit pas d'improvisation, de délire verbal, mais ceux qui ont entendu Novarina lire lui-même ses textes savent : sous chaque cadence, sous chaque déformation, résonne soudain un souffle venu de loin (Bossuet, La Fontaine, Rabelais), résonnent nos apprentissages d'enfance (les leçons d'école primaire, les comptines et chansons), et travaille partout à la surface même du texte l'emprise du monde contemporain, ses cinétiques, ses villes, ses routes.

Et c'est pour ce fonctionnement-là, chez lui principal, que nous le convoquons en atelier. Non pas pour provoquer à l'expansion folle de la langue, ou ce qui pourrait y ressembler, mais pour restaurer la langue dans cette surface même du monde, et, quitte à ce qu'elle s'y déforme, qu'elle nous le rende présent en résistant par toutes ses harmoniques, toute sa mémoire. Le croirez-vous ? On y arrive.

Vous qui habitez le temps, I : *approches de la totalité monde*

Ce livre, publié en 1989, est essentiel. Tout terrain, à mettre entre toutes les mains, et particulièrement les plus jeunes.

L'atteinte au langage à quoi procède Valère Novarina en ouverture de *Vous qui habitez le temps*, portée sur la grammaire elle-même, dispose d'un unique effet libératoire. Une fois perdue la norme par rapport à la langue, celle-ci va pouvoir se fixer bien plus librement sur ce qu'elle nomme. C'est parce qu'on porte atteinte au sens, que celui-ci se refait depuis l'écho ou les harmoniques de la langue, sa fondation ou son appel en nous, ses dépôts. On sera capable d'écrire en renvoyant au monde, justement parce que l'appui qu'on fera de son écriture ne sera pas sur le réel dont on se saisit, mais sur cette fondation en soi de la langue. Si Valère Novarina parle du rituel des actualités télévisées, on découvre qu'à quinze ans de la publication du livre, on n'est certes pas dans l'éphémère : c'est cela aussi, le tour de force littéraire. Et c'est déjà une piste d'exercice, à condition de faire passer ce principe d'appui dit plus haut.

> Midi tapant toujours douze fois pour toutes à l'heure pile, à la treizième pétante la télévision d'action nous vélorépétait son sermon : « Dijon : les forces du Sud-Lumière sont apaisées. Mâcon : l'état d'urgence a été mis en grève chez les jaunes. Saigon ; un turicépédaire du N.R.P.C.A., surabonicier à Vourguelon, mal dans sa base de Bourbelong, s'est délégué à lui-même afin de faire un hold-up à sac. Mourmelonde-Sud par Solomondre : nulle une victime de plus, dont huit Européens victimes de nos estimations ; consœur Banette-Osbert de Poussière Trois… » La télévision d'action nous vélocidorédopétait tellement son

sermon, qu'à chaque fois que j'y prenais des nouvelles du temps, j'avais grand-peur de partir avec.

Valère Novarina,
Vous qui habitez le temps, P.O.L., 1989.

C'est toujours un drôle de moment quand on lit à voix haute un fragment de Novarina à une classe ou un groupe qui ne l'a jamais entendu. Un silence d'abord, une mise en défense. Et puis on rit, après on comprend. Je lis en particulier toujours des extraits où c'est de la langue elle-même qu'il est question :

> L'antépositif s'accorde en nombre au genre de la préposition que son verbe complémente ; au mode équilatif tant qu'au dépréciatif, le régime du sujet reste blanc. Les six modes sont six : l'optionnel, le dictatif, le subodoratif, l'injonctif, l'inactif, le dodécationnel. Séparatif est le mode de séparation ; l'optionnel est le mode de l'option. Seize temps sont quand il en est encore temps : le présent lointain, le futur avancé, l'inactif présent, le désactif passé, le plus que présent, son projectif passé, le passé postérieur, le pire que passé, le jamais possible, le futur achevé, le passé terminé, le possible antérieur, le futur postérieur, le plus que perdu, l'achevatif, l'attentatif.
>
> Valère Novarina,
> *Vous qui habitez le temps,* P.O.L., 1989.

Exercice. Le narrateur est immobile. Il note, dans un temps délimité, l'ensemble de ce qui parvient, de façon discontinue, aux cinq sens. Ne pas s'interroger sur ce qu'on écrit mais, à chaque déclenchement du métronome intérieur, noter la perception dominante, comme de s'ouvrir soudainement, yeux et oreilles, par le déclenchement d'un diaphragme. Ce qu'on voit, ce qu'on entend. Si c'est un fragment de visage, ou quelque chose par terre, ou un mot écrit, ou un mot entendu, sans chercher ni relation ni cause. C'est un exercice qu'on peut proposer aux participants de faire par deux, un qui dicte et l'autre qui écrit, en

alternance, celui qui dicte pouvant même fermer les yeux pour se concentrer sur les seules perceptions auditives.

C'est un travail en extérieur, dans un lieu du quotidien, mais du quotidien qui se refuse au langage, ou que la tradition du langage n'a pas atteint. On peut aller avec une classe dans une galerie de centre commercial, autour d'un rond-point ou sur une place. Il faut que les signes, au bout du compte, nous aident à nous déchiffrer nous-mêmes. C'est la beauté ambiguë de la belle didascalie qui ouvre ci-dessous le texte de Novarina :

> Un homme monte en haut d'une ville pour se voir.
> LE VEILLEUR.
> Relevé vu et lu : ville de Paris, 8 heures 19 : une quatre Renault citron-bleu-vert, allant de droite à gauche et de gauche à droite. 8 heures 26 : une femme parfois poussant caddy. 8 heures 32 : un homme s'apportant trois poulets à lui-même. 8 heures 47 : une camionnette tuba, avec une vitre en transparence. 8 heures 53 : un cycliste pas pressé d'apparaître. 9 heures une : une camionnette signée Jean d'Aplomb. 9 heures 2 : une camionnette signée Dunlop ; suivie d'une camionnette à chenille de Pindreau. Même modèle à 9 heures 03, signé Tupin-Transport. 9 heures 7 : vélo en roue libre. 9 heures 9 : trois jeunes garagistes à pied. 9 heures 11 : six Peugeot à huit hommes. 10 heures pile : un homme massif, suivi de la Femme au pantalon mort. 10 heures une : un usager assez maigre tenant ses cinq doigts dans une main…
>
> Valère Novarina,
> *Vous qui habitez le temps*, P.O.L., 1989.

Quelques-uns de mes meilleurs souvenirs d'atelier viennent de cette séance à partir de *Vous qui habitez le temps*. Par exemple ces quarante minutes d'une seule traversée du centre commercial Bobigny 2, par une collégienne de quatrième :

> 9 h 56 un chien nous suit des yeux 9 h 57 une chanson des Cranberrys 9 h 58 un jeu vidéo super cool 9 h 59 une femme avec une cigarette à la

bouche 10h00 des cassettes vidéo partout autour de moi 10h02 une femme qui lave les carreaux 10h03 des hommes qui discutent 10h04 j'entends de la musique 10h05 un bébé qui suce son pouce 10h05 un homme qui s'impatiente 10h05 un enfant qui pleure sans bruit, rien, néant 10h06 quelqu'un qui coupe ses cheveux 10h07 quelqu'un qui téléphone 10h08 quelqu'un qui se gratte le nez 10h09 l'animateur qui essaye de retrouver son script 10h10 Nicolas qui parle et que je ne peux pas entendre parce que j'écoute de la musique 10h11 une femme qui s'intéresse aux jeux de Game Boy 10h12 Tony avec un regard perplexe 10h13 R. et C. au loin 10h14 une femme avec un très gros chignon 10h13 un homme qui s'adosse à l'un des plateaux au centre, un enfant qui s'amuse sur le manège, mais il n'est pas en marche 10h16 une odeur de pesticide à côté du jardin de Vivaldi 10h16 un gamin avec une boîte de pièces jaunes, un homme qui ne sait pas où il va, mais pourquoi : peut-être il est perdu dans cette énorme jungle 10h18 un homme de la Ratp qui va au boulot 10h18 la prof qui écrit, peut-être la même chose que moi, mais d'un air plus intellectuel 10h18 des personnes qui montent les escalators, vu d'en haut on dirait des géants, un homme qui a un sale regard, une femme avec une jupe assez courte, un homme qui conduit des caddies jusqu'à Atac, on dirait que l'homme est un berger et les caddies sont des moutons 10h19 petite fleur insignifiante 10h20 la prof donne de l'argent pour le garçon à la boîte, et un homme en donne aussi 10h22 un homme de mon bâtiment qui parle à un de ses amis en arabe, des choses que je ne comprends pas bien 10h23 toujours des gens qui montent et qui descendent les escalators 10h24 un moment de silence puis le tilt d'un téléphone qui n'accepte pas une carte téléphonique 10h25 B. qui essaye de téléphoner sans carte, sans carte c'est sans argent 10h26 un homme qui fume […] 10h45 un homme avec un caddie 10h46 une femme habillée de couleur vive 10h47 des jeunes autour de moi 10h48 un magasin qui s'éveille 10h49 une dame qui se gratte le nez 10h50 une femme qui nous regarde avec des yeux écarquillés 10h51 une ligne de personnes qui attend au Crédit Lyonnais 10h52 des gens à la caisse de l'Atac 10h53 une femme qui regarde un panneau 10h54 des femmes qui essayent des parfums 10h55 quelqu'un lave par terre

Arpenteurs de la ville,
avec une classe de quatrième du collège Jean-Pierre-Timbaud de Bobigny,
Centre de promotion du livre de jeunesse de Seine-Saint-Denis, 1995.

Il m'est arrivé en pratiquant cet exercice dans la ville que des participants entrent dans le hall de la mairie et recopient les bans de mariage avec noms, prénoms et professions, que d'autres écoutent une séance de tribunal d'instance et reviennent avec comme la bande-son d'un jugement d'expulsion, hallucinant témoignage par son incomplétude même, ou bien que d'autres notent les listes de tous les menus proposés dans un rayon de cinquante mètres alentour. Ce qui évidemment démultiplie l'attention à la lecture, en fin de séance, c'est que l'atelier lui-même trouve son inscription spéculaire, chacun ayant vu les autres, ou bien qu'un même événement, ou personnage qui passe, va traverser plusieurs textes. Parmi d'autres souvenirs forts liés à cet exercice pratiqué à l'extérieur (à La Rochelle, une enseignante est assise sur un banc dans la ZUP, un ancien élève s'assied à côté d'elle et lui demande : « Vous êtes au chômage, maintenant, vous aussi, madame ? »), une participante à un stage d'enseignants, quand je lui demande de lire son texte, répond qu'elle n'a rien entendu ni vu d'intéressant, que ce qu'elle a écrit n'a aucun intérêt. J'insiste, elle dit : « De toute façon, comme je ne trouvais rien, tout ce que j'ai fait c'est de noter ce qu'ils avaient comme sac, donc vous voyez. » Comme, précisément, je ne voyais pas, j'ai insisté encore et elle a lu. Ça commençait ainsi : « FNAC. Just Married. Du pareil au même. Darty le dimanche aussi. Sac sans rien. Pas de sac. ATAC. Encore FNAC. » Et ainsi cinquante fois de suite, quarante minutes des mots qu'on tient à la main. Les lettres, dont son métier d'enseignante est de transmettre l'organisation, la composition, voilà qu'elles se promenaient dans la rue pour contribuer au martèlement mercantile, sans phrase ni sens. Le réel avait disparu, restait ce défilé

de lettres opaques, sans même la ville ni les gens : vision fantastique. On a évoqué des exercices de théâtre à faire pratiquer à un groupe d'élèves juste à partir de ces quinze lignes : chacun partant d'un côté de la scène, et, au milieu, se retournant vers le public pour dire chaque fois un seul mot parmi ceux du texte. Ou bien, seul en scène, avec un paquet de ces pochons plastique, les sortir un par un en prononçant chaque fois un des noms : ce qui s'était imposé du réel à celle qui l'enregistrait, lui faisait violence au point qu'elle n'avait pas eu conscience de ce qu'elle nous offrait.

Variante importante : le même exercice peut s'appliquer directement au collège ou au lycée, qui deviendront comme un envers du monde. On autorise, avec la complicité de l'administration, l'entrée dans des lieux sinon interdits, bureau du proviseur et salle des profs inclus, comme les toilettes, la cuisine, et les vues sur l'extérieur, voire les nuages, incluant aussi l'écoute aux portes, et la traversée des couloirs (ou de la cour à l'interclasse) en notant toutes bribes de parole entendue.

> Dehors il y a des bancs vides. On entend les voix des personnes. Il y a des personnes qui font de l'EPS. Il y a des vélos et des brelles dans le parking à vélos. On a rencontré une fille qui s'appelle Davina. Les élèves font de l'anglais. Il y a une dame qui passe en toute vitesse. On a vu des élèves travailler en perme, les toilettes sont vertes. La pionne fume sa cigarette et l'autre travaille et une autre boit son café. Sur le mur il y a des chevalle. Au CDI les élèves lisent des livres, il y a des affiches sur les murs. Dans le hall il y a des casiers, il y a des élèves qui vont en réunion, tous les élèves sont excités de sortir en récréation. La pionne est à la sortie pour les cartes. Nicolas se bagarre pour jouer. Graziella se réchauffe car elle a froid.
>
> Centre dramatique régional de Tours,
> avec une classe SEGPA du collège André-Bauchant
> de Château-Renault, 1996

Extincteur 62. Un gars une fille dans les couloirs. Un surveillant qui pense que le lycée est à détruire. Une porte qui claque. Un avion qui passe. Femme de ménage serviette en main, se promène dans la cour. Passage de Colombo dans la cour. Un petit fait le malin. Alarme incendie appuyer ici. La cigarette est interdite. Dans l'intérêt de tous. Plan d'évacuation. Un corbeau. Un homme à chevelure blanche se promène dans la cour, il parle. La porte claque, la chaleur nous envahit. Une vitre, des gens qui travaillent. Une odeur dans les couloirs, peut-être de la peinture. Trois portes, du bruit. Un prof tape sur la table. La sonnerie retentit. Vu par les fenêtres : route, voiture, maison. Des jeunes hommes perchés nous regardent travailler en rigolant. Au bout du couloir BEP il y a une masse de gens côté général. L'alarme s'est déclenchée, la surveillante ouvre toutes les portes. BDT : des gars en galère. Ancienne camarade revenue au lycée. Surveillant en train de se marrer. Des meufs en train de se taper une garo. Certains se prennent pour des gladiateurs. Un surveillant révèle sa vraie personnalité : il se met à chanter. Des gens envahissent le lycée. Bruit très chelou apparu de nulle part. Un clandé dans le lycée. Du bruit de gens qui parlent. Encore des bruits, mais surtout des cris. Un journal : j'entends les feuilles d'un journal. Des clés.

Paris, théâtre de la Colline,
avec une classe de seconde générale
du lycée Alfred-Nobel de Clichy-sous-Bois, 1999.

Vous qui habitez le temps, 2 :
l'autobiographie aux noms propres

Dans chaque livre de Valère Novarina sont convoqués de façon récurrente des principes de discours, dont chacun devient ainsi repérable, et peut provoquer à exercice. Ainsi le journal (dans le *Discours aux animaux*, cette traversée d'un cimetière en notant les épitaphes des tombes, sur ce même principe de relation de la phrase à l'imaginaire), ainsi la fausse biographie, la biographie qu'on décline et qui devient à elle seule le reflet du monde. Retour à *Vous qui habitez le temps*.

Le principe d'associer une phrase personnelle à chaque item de l'accumulation multipliant les champs de son application. Presque tous les registres qu'utilise Valère Novarina dans *Vous qui habitez le temps* peuvent fournir de tels thèmes d'exercices. Le faux journal et l'argent gagné ou dépensé de « La femme aux chiffres » :

> Trois juin : gagné trois briques en huit secondes deux… Juin huit : seize briques de mieux sous porte-monaille. Juin dix : joie cinq fois en six secondes. Dix-sept du même : mêmes jours cassés.
>
> Valère Novarina,
> *Vous qui habitez le temps*, P.O.L., 1989.

L'association de villes et de métiers dans l'autobiographie déclinée par « L'homme aux as » (169 items) :

> J'ai beaucoup vécu, j'ai pas été déçu : vendangeur à Vilivret, ausculteur à Trois-Chantier, marchand d'idées à Mérignac, fermeur d'usine à Jean-Souffre, circulatorateur aux Offrants, juge de touche en Losogne, tombeur en Val-d'Oise, îlotier aux Houffes, cloueur de stop à Lumigny, hésitateur à la patte d'oie, moutonnier aux bois de Chelles, rappeleur de morts dans les Yvelines…
>
> Valère Novarina,
> *Vous qui habitez le temps*, P.O.L., 1989.

Ou l'autobiographie par l'histoire du corps et ses avatars médicaux, encore un autre lieu symbolique ou pivot de notre société, via *Le Chercheur de Falbala* proposé par Novarina :

> J'ai été opéré d'extrême lumière par l'professeur Lemaire : dix-huit heures d'opération à ciel ouvert. Douze points de rature dont voyez les sutures. Puis repris en seconde intervention par docteur Paul Cas, l'adjoint pète-sec du professeur Mécorde. Puis écrasé r-ànouveau r-à moto par un kiné malhabile nommé François Jean Nobilimi. Rechute. On m'en sortit avec une attelle avec une broche dedans pour faire la

> paire prise dans la cuisse, reprise dedans par une rotale élastomère. À la vue des cent quatorze médecins, je ne me sentis pas bien : ouvrant un œil et le fermant, coupai parole pour dire la suite.
>
> Valère Novarina,
> *Vous qui habitez le temps*, P.O.L., 1989.

Dans tous les cas, la manipulation sur la langue elle-même va aider à tenir à distance ce qui resterait sinon un simple inventaire autobiographique. L'accumulation alors n'est plus le but ou la finalité du texte, mais comme l'inertie qui permet, par poids et mouvement, de conquérir chaque fois le fragment imprévu, inédit. Il ne peut être question de pasticher Novarina. Mais toucher à la norme convenue du sens, de la grammaire et du vocabulaire permet de faire passer avant tout le reste cette autonomie de la langue et son chant, même lorsqu'il s'agit des choses les plus ordinaires (j'ai proposé en école primaire l'extrait ci-dessus en demandant de revisiter, dans cet excès, les bobos et maladies d'enfance, résultat garanti). Cette liberté acquise vis-à-vis des signes en introduisant à la lecture de Valère Novarina m'a toujours stupéfié. Les textes qu'on obtient participent eux aussi d'une poétique neuve et, peut-être parce que mentalement écrits pour être dits (on dispose d'un film documentaire sur Novarina écrivant : dans son atelier parfaitement vide en ces périodes, un vieux téléphone sur une tablette, surmonté du prénom écrit en gros de ses acteurs-personnages : c'est pour eux « dans » leur bouche qu'il écrit, voir plus bas la section écriture de théâtre), textes qui appellent la voix haute, la profération et le corps.

Je donne comme contrainte qu'on parte d'une liste effective de tous les toponymes et noms propres de lieux qui ont été les nôtres : qu'à chacun, on laisse la phrase

se distordre pour capter plutôt un sentiment lointain, un sentiment même flou. Et qu'on accepte que ce flou contamine en retour le toponyme qui en est le repère, et commence la phrase. Longtemps je me suis refusé cet exercice, le considérant comme trop proche du « récit de vie », de l'enquête sur le trajet géographique de chacun. Mais la normalisation de nos villes évacue ce danger. Au contraire, la double déformation, du nom de lieu, de la phrase induite, est une protection majeure. Non pas protection seulement de soi-même contre un éventuel dévoilement, mais protection de soi-même pour réinsérer la force et l'appel de la langue dans son histoire personnelle.

> Aïe les roses, mamie l'était rose. L'été rose. L'hiver vert. Moi dans un chou-rose, par le nez. Puis un, puîné, puis deux. Moi chou-rose, lui chou-fleur. Petit peur. Petits, puis petits, puis on part. Puis deux. Puis trois. Puis toi. Pas un. Un matin. Pas un. Pas deux. Pas de deux. Puis trois. Pas de trois. Patatras. On rit. On rit. Rionrionrionrion rigola à Rennes. À Rennes. Pas harem. Que des gars. Quel dégât. Dégât pas. Pas à pas. Dégayapa. Papadapa. Puis quatre ! Taratata. Quatre après trois. Quatre feuilles. Quatre trèfles en fleur. Quatre trèfles en feuilles de fleur. Bamamille. Fânifeur. Chaleur.
>
> Et alors, il y a dehors. Dehors où les mille, dehors où y a grand, dehors de la mer, du bleu, dehors de dedans y a dehors. Les Gantelles. Les Gantelles des petits. Mille mille de mille petits des Gantelles. Jaune maïs. Brut de cœur. Brute de cour. Zut, je cours. Je cours, cours, cours, cours, cour, cr, cre, crek, crek, grek, grec, greg, greg, allons voir. Tiens, Grégoire. Saint-Grégoire. Ça c'est saint. Ça c'est sain. Greg. Greg. Voir. Toujours mille et mille. Mille mille gens. Timidant. Mais ça file. File, descends ! C'est paix, CP, C-E, ce, se hein ? CE1. CE2. CE3. CE4. CE12.CE1000. Ce. Ça y est. C'est. Tu sais. Tu sais jusqu'à cent. Jusqu'à ça. Grande comme ça. Tu sens ? CM. CM. Ça aime. Ça aime ça et ci, et si, et ça aussi. Et ça aime, et ça si. Et ça s'expressionne. Ça s'expressionne corporelle. Noël.
>
> École normale supérieure,
> rue d'Ulm, 2005 (extrait).

Née dans une impasse, passionnée. Passage, cassage et chemins de traverse empruntés. Me suis battue sur les sentiers, oui, ruée dans les rues, déroutée. Ai cheminé, bourlingué de bourg en bourg, berlingot baldingué.
Gamine, pas loin de la croix. Christ à la croisée des chemins, rue Saint-Jean. La croix et la bannière. La tanière, hier, hier…
Saint Jean 37. Oui, saine et sainte enfance. Après, ma mère enceinte, en sainte, enseignante, à quelle enseigne ! Rue Saint Jean, Jean qui ?
Jean quoi ? J'en n'ai rien à faire, je n'ai rien qu'un frère, Jean-Guillaume. Mais c'est rue Saint-Jean-sais-rien, Jean Jaurès, 110, qu'i débarque ce compagnon de route. Venu, pas venu ? Jean, vu, j'en vois, bout de vie, vécue avenue Jean Jaurès, « neuf-trois », toit neuf, non lieu, banlieue. Jean, toujours Jean. Des gens, des gens, avenue Jean Jaurès.
Beaucoup de gens dans l'avenue, allées et venues, avenue Jean Jaurès. Est-ce là que j'en suis venue ? Un jour advient, on quitte le pavillon à Pavillons sous bois, sans bois ni sous-bois, sans le sous, bois dessus, bois dessous, c'était pas une vie à Pavillons sous bois…
Et de chenille, je deviens papillon. Je m'envole. Pari capital, Paris capitale. Rue Valette, plus une fillette. Ça valait le coup, oui, l'était rudement bien le deux pièces rue Valette ! Valait le coup de prendre valise et poudre d'escampette. Rue Valette que je dévale, vaillante, guillerette…
Mais j'allais découvrir Lhomond, rue dont je me suis fait un monde, tout un monde, « mon » rue Lhomond, non, pas grand monde, tourne en rond, tourne en monde en Lhomond, tourne pas rond. Approcher l'homme, l'on me l'a dit, c'est long, c'est long, rue Lhomond. Home sweet Lhomond. Suite des faux logis de cette chronologie. Rentrée en grâce, rue Gracieuse, dix, disgracieuse alors ? Non, pas dit… Pas grasse non plus, la rue, seulement les matinées heureuses heures creuses. Je m'y rue. Ma rue au nom sans rudesse, ma rue en gras, son nom en italique…

École normale supérieure,
rue d'Ulm, 2005 (extrait).

La Chair de l'homme : *instant fixe, vue démultipliée*

À partir de la reconstitution immobile que fait Valère Novarina de la ville de Thonon-les-Bains, à un instant précis, dans *La Chair de l'homme*, je propose d'utiliser un narrateur fixe, dans un temps et un lieu assignés à distance, pour procéder à une accumulation la plus complète possible, portée sur ce lieu et ce temps, liant personnages et actions.

> – Depuis la colline, je veux voir en une fois tout entière la grande foire de Thonon.
> – Quel jour sommes-nous ?
> – Nous sommes le premier jeudi de septembre. J'ai dix ans.
> – Que voyez-vous ?
> – Quatorze cent soixante et onze personnes, hommes, femmes, enfants.
> – Que font-ils ? Qu'est-ce qu'ils font ?
> – À cet instant précis ?
> – Oui.
> – Médée la Quine ôte son béret ; Tiénon pousse une charrette ; Lucien à Pitaque examine une corde ; Gouttière vise ; Louis Lanlà sort son porte-monnaie ; Marcelle à Grabé tartine des rillettes ; Goni enfonce un bouchon ; Dian à Tantiet flatte une pouliche ; Batiste du Martinet revend deux poules ; Joset au Rétami verse à boire…
>
> Valère Novarina,
> *La Chair de l'homme*, P.O.L., 1994.

Et ce qui s'en induit à Nancy pour une jeune chômeuse :

> Jean-Charles promène Fasco dans la cour Laurence prépare le repas Amélie joue dans sa chambre Pascal téléphone à sa mère Mick dort paisiblement Moli lit une BD de Tintin Leslie crie après la pauvre

Hommage : Valère Novarina

Arween Mag essaye un pantalon Yannick répare une fuite d'eau Le petit Christophe vole une voiture Éric répare un pare-brise Isabelle révise un cours d'histoire Laurent discute avec sa sœur Jean-Luc achète des fruits Marie-Jo répond à un client ivre Didier classe un dossier en retard Sandrine se mouche bruyamment Marie-Caroline contemple un tableau Caroline repasse la chemise de Denis Vincent trifouille dans sa moto Héloïse passe par sa fenêtre Hélène s'achète une paire de baskets Jean-Mich' fait des pompes Armand écoute un de ses morceaux Laurence met les restes de son repas d'hier soir dans une assiette Christelle chante un air connu Marie-Laure s'allume une cigarette Valérie tape sur sa machine à écrire Cécile s'invente une histoire Claude change les couches du bébé Odile nettoie sa collection d'assiettes Maxime pleure Aurélia se fâche avec sa mère Djoul se marie Sisou réajuste sa crête Frédérique écrit à son frère Serge rit très fort Emmanuel raconte une histoire à son fils Laure écrit une lettre Annie rêve en se balançant dans un rocking-chair Vérane attend à l'arrêt de bus Jean tond sa pelouse Albert regarde la télévision Michel joue quelques notes sur le vieux piano de sa tante Claudine fait une piqûre à un petit vieux Claire suce son pouce Adeline brosse ses longs cheveux blonds Barbara se remplit un grand verre d'eau Stéphane démarre sa voiture Alain range ses instruments de travail Jacqueline recompte son argent Salomé travaille son solfège Aurore regarde son père en train de peindre une nature morte Gérard troque sa montre contre un joli stylo Jean-Jean vante les mérites de sa crème antirides Cap's range sa guitare dans son étui Estelle jongle dans le parc Sainte-Marie Mathieu attend près de son téléphone qu'Isabelle l'appelle Steven regarde les gâteaux qui sont dans la vitrine de la boulangerie Éléonore donne sa pomme à sa voisine Pierre coupe son jean pour en faire un short Jeanine fait des confitures Josette corrige les copies de ses élèves Armand sort son vélo du garage Simone met ses lunettes Margot ramasse les miettes tombées lors du repas Gilbert lave les assiettes Maurice livre ses plats congelés Mme Munier ferme sa classe Géraldine ouvre son frigo Gernine pose une housse sur son ordinateur Jojo prend son dictionnaire dans la grande bibliothèque Valou arrose ses plantes qui commencent à fleurir Cécile décroche les rideaux de son salon Jérémie court après sa souris Stick descend du scooter de sa copine Samir prend son amie Laure en photo Farid s'achète un billet de train pour le Sud Marcus traverse une route Yves ouvre la porte d'une petite épicerie René regarde sa collection de timbres Annie joue de la flûte

> Olivia traverse le parc André stoppe sa voiture au feu rouge Viviane valide son ticket de bus Jean-Marie allume sa radio Aline passe l'aspirateur dans sa chambre Estelle finit son café tranquillement Gaëlle commande une pizza Anaïs met son maillot de bain Sonia tourne la page de son livre Le toy se dirige vers le poulailler Daphné fait de la balançoire
>
> *Et puis ceux-là*,
> Centre dramatique national de Nancy, 1997.

Le livre termine par un très long passage qui est presque un murmure : les noms de cours d'eau, en France, gardent quelque chose du fluide, du symbole. Valère Novarina, en quinze pages serrées, nous en fournit plusieurs milliers, la plupart inconnu : il faut habiter l'Indre-et-Loire, et encore, le canton de Rabelais, pour savoir qu'y coulent la Veudre et le Mable… Et rien de tel pour amorcer l'atelier de faire circuler le livre dans le groupe, et demander simplement que la voix, la voix de chacun, la voix de tous, ne cesse pas : la musique de Novarina établie, et cette pure fascination pour la suggestion du langage, n'importe quel contenu pourra en être traversé. Et si vos participants ont du culot, lancez-les donc dans cette exploration d'un cimetière et ses épitaphes évoquée plus haut, et qu'ils mettent tous leurs morts, des plus célèbres au plus humbles, des anonymes à ceux que porte leur généalogie, qu'ils y aient gardé nom et histoire ou aient disparu sans trace.

> « À l'animal du Temps ! », « Au premier qui lira sa tombe ! », « Au chien qui ! », « Au Sol et au Seul qui ! », « A la viande et à autrui ! »
> Animaux à cerveau, regardez l'inscription : ils ont gravé leurs tombes dans des planches : « Ici repose l'homme sans les choses : Tout est sans moi. » Voici les tombes qui sont gravées : j'ai vu les noms des phrases écrites sur un caillou. Lui qui a écrit dans la nuit : « Lumière du monde est sans raison. » Et lui : « Ci-gît mon trou sans soif. » L'autre ici : « J'ai vécu sans terre d'inscription. » Lui dit : « Le monde a été monté sans

> socle et nous obligés d'habiter en civière, et il n'y a aucune colonne au monde qui porte personne qui est. » C'est une parole d'un danseur. Lui dit : « Gloire aux musculassiers, honte aux médicinins ! » Il dut souffrir de l'hôpitau.
>
> Valère Novarina,
> *Le Discours aux animaux*, P.O.L., 1987.

En voulez-vous encore ? Cette fois, travail au présent sur la ville réelle, ses impasses, ses errances, ses points fixes et ses pourtours, et ce qui s'en induit cette fois avec des étudiants de Rennes :

> Rue René Char à côté du Géant, rue du Château qui part de l'église, rue des Granges que les chevaux traversent et qui en a encore l'odeur, rue des Trois Fleurs où poussent les HLM, rue Éluard qui descend vers les étables, rue Basse en haut de la colline, place Saint-Amour où je me suis ramassé, rue de la Madeleine pour l'heure du goûter, rue Chateaubriand anciennement rue des Juifs, Grand Rue de petits magasins, rue d'Aires qui mène au Christ, rue du Grand Charmont qui monte, qui monte, rue des Collèges jadis rue de la Prison, impasse des Roses faite de béton, rue de Merville qu'on évite, rue du Petit Charmont qui monte un peu moins, chemin Faucomprés, chemin des Trépassés, ruelle Flammiche, ruelle des Demoiselles où je retrouve mon grand-père, rue du Bois, rue Marulat c'est pas ma rue là, rue Droite, rue des Cordonniers que l'on piétine, rue d'Arras où tu n'es pas né, rue Mégevand des étudiants chevelus, avenue Gambetta où l'on passe très vite, route de la Plage sur le chemin de l'école, route de Saint-Venant hôpital psychiatrique, rue Battant de nos cœurs, chemin de Petit-Prés, devenu parking, rue Neuve à l'entrée du vieux village, rue du clocher un homme est tombé, chemin de l'Église du dimanche matin, route des Sables, désertique, rue de Calais ne pas en parler, rue des Rats, rue de la Bombarde, chemin du Vieux Four dans la fraîcheur du matin, rue de la Pie qui danse, rue du Chat qui Parle, rue de la Vielle Monnaie, place de l'Église auréolée de nuage, rue de la Liberté condamnée, rue de la Clé, rue des Déportés, Rue Fernand Desmazières, rue des Pauvres dans le quartier bourgeois, rue du Gibet où l'on trouvait du travail dans le temps, rue du Pont de Pierre avec ses hautes maisons de briques, boulevard Abbé Lemire et sa station Esso, rue Piétonne, Rue du Cimetière,

> rue des Monts, place des Boucheries, place des Lices, place du Marché, place du Lavoir, abandonné aux fleurs, chemin des Charmes entre les jardins, rue des Moutons en rêve, rue des Fusillés, rue où ils se sont promenés, rue du petit banc blanc, où je t'attendais, rue du Tricycle et des Chats Boiteux, rue des Fermiers les lapins dépecés, rue Nationale avec seulement les cafés…
>
> Université Rennes-II,
> département Arts du spectacle, 2000.

De quoi rendre honneur à cette phrase magnifique de ses *Instructions aux acteurs*, qu'on aurait pu choisir comme exergue : « Écoute le monde entier appelé à l'intérieur de nous. »

TROISIÈME CERCLE : CONQUÉRIR L'INTENSITÉ

Profération et appel au langage : Antonin Artaud

En amont même de l'expression, quelques milliards de neurones, dont les associations et le fonctionnement nous restent en partie mystérieux : des affects soudains dessinent des chemins erratiques parmi les zones neuronales, chemin dont la trace rémanente influera l'acquisition des expériences ultérieures. Qui aurait accepté de penser il y a encore deux décennies que l'acquisition des savoirs pouvait tenir à un processus erratique ? On sait un petit peu plus de la complexité du cerveau, ses restes fossiles aussi (le réflexe de marche du nourrisson, ou le réflexe de saisie plantaire). Remonter vers ces fonctionnements mystérieux, où chacun enracine son appréhension poétique du monde, la pâte et la couleur de son dire, c'est la très vieille tâche du poème. Dans la transmission qu'on fait de son œuvre, on privilégie les aspects les plus classiques de Baudelaire, où le thème du poème est un objet extérieur au poète, un albatros, une chevelure, un port, alors que là où il nous est le plus proche, nous rejoint au plus secret, c'est là où ses vers étranges ne disent rien d'autre que cette essence du mental : « Sois sage, ô ma douleur et tiens-toi plus

tranquille… » ou bien : « Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte… »

Antonin Artaud est un auteur encore méconnu, même s'il occupe depuis longtemps une place centrale dans la littérature, parce qu'il a fait d'emblée de ce fonctionnement et de cette quête, dès son premier texte publié, l'objet central, voire unique de sa démarche poétique. La première grande chance que nous ayons, c'est sa *Correspondance* avec Jacques Rivière : avant même d'être publié, un échange entre le poète et le responsable de la NRF sur les intentions de l'œuvre, et pourquoi celle-ci n'obéira pas aux injonctions de genre, vers ou prose.

Depuis trente ans, se sont succédé plusieurs lectures dominantes, univoques, d'Antonin Artaud. La complexité, la place de l'œuvre sont encore en chemin, de la même façon qu'on continue de questionner sa maladie mentale, ses pratiques de l'héroïne et de la morphine, et que n'en finit pas de nous surprendre son visage, son équilibre, sa radicalité (voir ses notes sur le cinéma), dans la suite des films où il a tourné, avec Dreyer, Abel Gance, Fritz Lang et tant d'autres, puisque tel était le gagne-pain de l'homme sans maison. Une vraie leçon de vie, qu'on peut suivre dans l'édition en vingt-six tomes de Paule Thévenin : important, pour y découvrir combien le travail qui s'amorce ici, qui ne ressort ni au vers ni à la prose, est délibérément poussé à bout dans son apparence brute, participe pour chaque fragment d'un travail précis, avec plusieurs années de reprises et de réécriture. Artaud ouvre un espace neuf à la littérature : cela signifie que pour quiconque écrit après lui, et dans l'usage le plus banal que nous pouvons faire de l'écriture, c'est comme une lettre de plus dans notre alphabet,

une note de plus dans la gamme. Et que cette note ou cette lettre, parce que précisément elle concerne le cerveau, devient désormais d'importance primordiale, quand l'inconnu de notre cerveau est démultiplié par les nouvelles pistes de recherche, la façon radicalement neuve dont aujourd'hui nous pouvons construire le concept physiologique de la mémoire, des perceptions, du rapport des mots au corps. Et c'est lui qui va nous aider à entrer dans ces zones obscures, mais décisives :

> Là où d'autres proposent des œuvres je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit.
> La vie est de brûler des questions.
> Je ne conçois pas d'œuvre détachée de la vie.
>
> Antonin Artaud,
> *L'Ombilic des limbes*, in *Œuvres complètes*,
> t. I, Gallimard, 1976.

C'est en respectant au plus près ce qu'il énonce en tête de *L'Ombilic des limbes* qu'Artaud atteint dès cette première œuvre, mêlé à d'autres textes, ce qui sera l'armature même de *Le Pèse-nerfs*, publié de façon quasi simultanée. Fragments où la tentative est à nouveau nommée comme projet délibéré :

> Se retrouver dans un état d'extrême secousse, éclaircie d'irréalité, avec dans un coin de soi-même des morceaux du monde réel.
>
> Antonin Artaud,
> *Le Pèse-Nerfs*, in *Œuvres complètes*,
> t. I, Gallimard, 1976.

Lui permettant d'accepter cette manière défaite de la pensée par quoi elle décrit comme en temps réel son propre mouvement dans le choc, jusqu'au surgissement des mots, ceux mêmes qu'on vient de lire :

> Les mots à mi-chemin de l'intelligence.
> Cette possibilité de penser en arrière et d'invectiver tout à coup sa pensée.
> Ce dialogue dans la pensée.
> L'absorption, la rupture de tout.
> Et tout à coup, ce filet d'eau sur un volcan, la chute mince et ralentie de l'esprit.
>
> Antonin Artaud,
> *Le Pèse-Nerfs*, in *Œuvres complètes*,
> t. 1, Gallimard, 1976.

Parler du mental, et de ce qui se passe lors de ses expériences les plus bouleversantes, et constitutives par ce bouleversement, ne peut pour autant conduire à la seule écriture autobiographique, pas plus que l'écriture autobiographique ne mène forcément au risque désigné par Artaud. Les textes les plus déchirants qu'accueille régulièrement quiconque anime un atelier d'écriture surgissent de façon imprévisible, à partir de l'exercice le plus humble, ou d'apparence la plus technique. Appréhender volontairement ces zones de risque mental, c'est au contraire se doter de protections contre la déchirure ou le bouleversement, en apprenant aux participants à jouer de la frontière elle-même. À hisser des rambardes et s'y tenir. On va se rendre dans les zones les plus exposées, les plus vulnérables, mais en établissant une protection suffisante : c'est le langage qui sera notre armure, mais on va proposer que le texte se fasse énigme. Que rien, dans ce qui sera dit, ne permette de remonter à l'expérience réelle qui en est l'origine. En travaillant sur cet interdit et cette barrière, le langage dira le bouleversement, en laissant de l'autre côté ce qui en est le traumatisme ou la violence. On propose alors simplement de se concentrer mentalement sur un instant, quelques

secondes, quelques minutes, quelques heures, où on n'était plus maître de soi-même, pour une raison qu'il n'appartiendra à personne de savoir. Et décrire avec précision tout ce qui se passait entre le mental et les limites de notre corps. On peut parler de ce qui tremble ou de ce qui est moite, de ce qui affecte les yeux ou les doigts, de la salive et de la sueur, mais on ne saura rien de ce qui biographiquement a provoqué le passage à l'excès : c'est l'énigme autobiographique constituée par le texte, énigme à construire, qui sera le contrepoids à ce qu'on va affronter par l'écriture.

Énoncé très simple de la proposition : partir d'un instant dans sa vie où le mental n'a plus accès à lui-même, ni à aucun contrôle du corps et de la pensée. S'interdire donc tout déploiement biographique, mais essayer d'investir le mental même, dans ses sensations et cette perte dont on va tenir comme le journal, instant par instant, même si la totalité de ce qu'on décrit n'a duré que quelques minutes, voire quelques secondes. Se concentrer avec la plus grande précision sur le souvenir de ce moment précis, et ne garder que ce qui avait trait au fonctionnement intérieur. Aller soi-même à sa limite, et trouver la phrase qui coïncide avec ce que nous désigne si profond Antonin Artaud :

> une sensation de brûlure acide dans les membres,
> des muscles tordus et comme à vif, le sentiment d'être en verre et brisable, une peur, une rétraction devant le mouvement de la marche, des gestes, des mouvements. Une volonté perpétuellement tendue pour les gestes les plus simples,
> le renoncement au geste simple,
> une fatigue renversante et centrale, une espèce de fatigue aspirante. Les mouvements à recomposer…
> un état d'engourdissement douloureux, une espèce d'engourdissement

> localisé à la peau, qui n'interdit aucun mouvement mais change le sentiment interne d'un membre, et donne à la simple station verticale le prix d'un effort victorieux.
>
> Antonin Artaud,
> *L'Ombilic des limbes*, in *Œuvres complètes*,
> t. 1, Gallimard, 1976.

C'est l'interdit autobiographique – ne rien laisser deviner du réel source – qui est devenu dans ce passage du jeune Artaud à la fois le principe générateur et la barrière de protection. Il faut souligner cette permanence délibérée d'Artaud, choisir comme matériau même de sa poésie ce seul fonctionnement mental, renversement de première importance, de ses premiers écrits de jeunesse jusqu'à ses notes de préparation pour la conférence du Vieux-Colombier, où deux cents pages d'accumulations brèves butent chaque fois sur la même limite : l'impossibilité de dire la fracture mentale, laissant chaque fois le langage basculer dans l'illisible.

Artaud nous enseigne ici une nouvelle dimension de la phrase : non pas un enchaînement par emboîtements et liaisons, mais faire texte du moment même où la phrase vient se composer dans le dire. Ou plutôt : effort dans le dire, et l'expression, de laisser la phrase dialoguer avec l'état brut qu'elle est à sa naissance mentale, pour s'en arracher et se faire langue. Ainsi :

> Savez-vous ce que c'est que la sensibilité suspendue, cette espèce de vitalité terrifique et scindée en deux, ce point de cohésion nécessaire auquel l'être ne se hausse plus, ce lieu menaçant, ce lieu terrassant.
>
> Antonin Artaud,
> *L'Ombilic des limbes*, in *Œuvres complètes*,
> t. 1, Gallimard, 1976.

C'est en proposant, le temps d'une séance, l'usage exclusif du tiret d'édition (–) qu'on va tenter d'atteindre

à cet état suspendu de la phrase d'Artaud. De même qu'on sera passé par l'écriture sans ponctuation, l'apprentissage de cette pratique non hiérarchisée des éléments de la phrase est une phase nécessaire de la déconstruction par quoi chacun va prendre conscience du rythme singulier de son écriture. Ce recours à une écriture sans hiérarchie n'est pas un artifice formel, mais correspond à une ligne de force permanente dans l'histoire de notre langue. Les curieux pourront se reporter aux scénarios de Gustave Flaubert pour voir comment le tiret sert, plus que de séparation, de véritable tremplin ou plaque d'orientation à la pensée, et reste présent jusque dans les phrases parfois presque achevées du texte.

Encore plus près de nous, les milliers de notes des *Cahiers* de Paul Valéry n'utilisent aussi que le tiret : notation graphique de silence ou de rupture narrative dans l'instant de premier jet, la barre d'attache a conquis dans l'usage contemporain son droit d'existence comme signe de ponctuation majeur. En particulier, au même lieu étroit qu'investit Artaud, Danielle Collobert (1940-1978), dans *Il donc*, a fait de ce principe de phrase sans hiérarchie interne la forme même de ses textes achevés, et ajoute aux possibilités de la phrase nominale d'Artaud celles de l'emploi récurrent de l'infinitif pour renforcer l'effet d'absorption du locuteur. Elle nous introduit à un principe d'aplat, comme en peinture, dans cette segmentation non hiérarchisée des phrases :

> Il – coule – il se cogne – heurté aux murs – il se ramasse – piétine – il ne va pas loin – quatre pas vers la gauche – nouveau mur – il tend les bras – s'appuie – appuie fort – frotte sa tête – encore – plus fort – le front – là – le front – fait mal – frotte plus fort – s'irrite – pas le front – de l'intérieur – pleure

> un corps là – qui s'exerce à la douleur – comme s'il n'en avait pas assez de cette souffrance – à chaque instant – par flots – par vague immense – s'essayant au dérisoire de l'exercer –
>
> Danielle Collobert,
> *Il donc, Change*, Seghers/Laffont, 1976,
> repris dans *Œuvres complètes*, P.O.L., 2004.

Les textes d'atelier induits par cette proposition donneront à la lecture orale leur plénitude d'intensité et de risque. Il faut veiller à tenir jusqu'au bout de la séance que l'énigme vive, qu'aucun n'explique d'où a jailli ce texte, et, de la seconde précise d'une chute de vélo ou d'accident de voiture, à telle minute d'irrépressible fou rire, au réveil d'une anesthésie après intervention chirurgicale, ou gueule de bois ou deuil ou naissance, jusqu'à pouvoir accueillir parfois, accéléré par la brièveté du texte, le récit d'une longue dépression nerveuse. Compte seulement ce dire qui, dès que proféré, est renvoyé sur le mental même qui l'énonce : cette mutation, en germe chez Baudelaire, où elle reste intermittente (*Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille*…) trouve sa plénitude consciente chez Artaud, pour s'établir comme une donnée permanente et majeure de la littérature qui suit jusqu'à nous.

C'est un exercice d'écriture qui a totalement sa place dans un cycle, parce qu'il rend énonçable la relation du mental à son expression, hors de toute tentative de représentation ou même d'articulation d'une forme narrative. C'est un exercice tout-terrain, parce qu'il est au plus près d'où surgit le langage comme nécessaire, là où l'affect est le plus grand. Je l'ai proposé à des enfants d'école primaire, à des collégiens et lycéens, je le propose régulièrement à des adultes, en y découvrant

chaque fois moi-même des potentialités neuves. Mais c'est plus qu'un exercice d'écriture, c'est rejoindre un terrain central de l'expérience neuve de la langue, qui s'est imposé à elle lentement, mais qui, de Henri Michaux et Maurice Blanchot à Edmond Jabès ou Charles Juliet, est un invariant de l'engagement d'écriture aujourd'hui. C'est pourquoi les quelques livres laissés par Danielle Collobert avant son suicide en 1978 sont un pivot central de notre écriture contemporaine, dommage qu'on soit si peu à le savoir : après tout, *Une saison en enfer* et *Les Chants de Maldoror* ont eu aussi leurs décennies de placard.

> voix silence souterrain
> profondeurs calmes
> à rompre
> à surgir encore du sol – plissements et fractures – ruptures des épaisseurs – surabondance des couches – en difficulté d'être au jour – sortir au visible – à l'écoute – corps s'éloignant toujours – désir au-devant la parole – d'atteindre un mot – lente traversée
> ou projeté – expulsé
> ou vomi en malléable – à dire – l'éveil
> bouche ouverte enfin – désespérant – afflux – douleur
>
> Danielle Collobert,
> *Il donc, Change*, Seghers/Laffont, 1976,
> repris dans *Œuvres complètes*, P.O.L., 2004.

Le continent Michaux

L'œuvre de Henri Michaux est évidemment en continuité avec les chantiers ouverts par Artaud. Multiforme, on la retrouvera dans la section suivante, sur le rêve. Il ne suffit pas qu'une œuvre se manifeste, par sa plénitude, par son risque, pour devenir proposition d'écriture. Notre travail permanent, c'est de savoir offrir l'œuvre à nos participants comme perspective, comme

invention, tout en maintenant l'interrogation concrète sur un fragment de quelques lignes, ou le montage de quelques paragraphes, qu'on décortique, et qui vont condenser les possibles. Ces fragments mettent en avant, souvent artificiellement, parce que l'œuvre source ne les utilise pas comme contrainte formelle (ainsi, dans *L'Ombilic des limbes* et *Le Pèse-Nerfs*, de nombreux textes ne participent pas de ce que désignent les fragments cités plus haut, qu'on voit en gestation avant même que l'auteur ne puisse les reconnaître comme dimension principale, essentielle). À chacun alors de trouver sa résonance avec l'œuvre qu'il convoque. Mais qu'on se contente de proposer l'exercice comme manipulation formelle, indépendamment de l'auteur qui a croisé cette forme pour une nécessité bien plus large, et l'atelier n'a plus d'intérêt : les textes collectés le feront savoir.

Mais, au lieu des textes ci-dessus d'Antonin Artaud, essayez donc de travailler avec *Le Merveilleux Normal* de Michaux (1966), dont voici l'incipit :

> Désorientations. Je voudrais dévoiler le « normal », le méconnu, l'insoupçonné, l'incroyable, l'énorme normal. L'anormal me l'a fait connaître. De qui se passe, le nombre prodigieux d'opérations que dans l'heure la plus détendue, le plus ordinaire des hommes accomplit, ne s'en doutant guère, n'y prêtant attention aucune, travail de routine [...].
>
> Henri Michaux,
> *Le Merveilleux Normal*, Gallimard, 1966.

Et reprenons la demande précédente d'un journal mental, qui ne laisse en aucun cas deviner l'événement biographique source qui l'a induit. Michaux nous propose un outil bien spécifique, un « il » au présent (sur lequel je reviendrai à propos de Claude Simon), ici par un jeu délibéré, permanent entre le « il » se rapportant au

sujet et le « il » indéfini, et une notion de durée, le texte semblant épouser micro-instant après micro-instant ce qu'on fait dans l'état de secousse, ou de cette « désorientation » :

> Il essaye de se distraire. Il est urgent, capital que tout de suite il soit distrait. Il allume la lampe à abat-jour, la lampe de chevet, puis va tirer le rideau, les doubles rideaux, déplace les fauteuils, déplace tout ce qu'il peut, afin d'interrompre le dangereux trajet vers le dehors et d'y mettre obstacle [...].
> Non, il n'est pas sauvé, et subitement, il plante tout là, et c'est comme s'il arrachait la porte pour sortir plus vite de la chambre de la tentation. C'est lorsqu'il a fallu descendre les marches que ça a été moins vite, à cause de l'attention qu'il lui faut mettre, qu'il lui en coûte de mettre à des gestes, à des mouvements variés et à tourner aussi dans la cage d'escalier cependant qu'avec lui le descend aussi un vertige nouveau venu.
> Enfin le voici en bas. Et maintenant dehors.
>
> Henri Michaux,
> *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, Gallimard, 1966.

Mais, toujours exactement sur ce thème d'une si grande importance, puisqu'il apprend à conditionner l'écriture vers ces zones de risques, mais faire qu'on s'y présente armé, prêt à accueillir dans la langue cette zone de soi bousculée, parce que là sera notre signature essentielle de langue, mais ce qu'elle doit garder secret, la prise de distance proposée par Michaux en écrivant non pas directement cet état intérieur, comme dans l'exercice Artaud ou l'exercice précédent, mais en s'imaginant le dessiner, le peindre, le représenter (rien dans ce cas ne vient dire le *visage*, mot central dans ce texte de Michaux, mais qui sert à condenser tout le reste, et l'intensité mentale du dedans : on aura ci-dessous une autre piste pour l'approche du visage lui-même). En

insistant bien que pour nous il s'agit de multiplier notre propre visage, de le saisir par cette conjonction d'une perception du dehors et de l'intensité mentale à cet instant, et que ce dessin est imaginaire, œuvre de langue, que le texte provoque à imaginer, construire dans sa tête :

> Dessinez, sans intention particulière, griffonnez machinalement, il apparaît presque toujours sur le papier des visages.
> Menant une excessive vie faciale, on est aussi dans une perpétuelle fièvre de visages.
> Dès que je prends un crayon, un pinceau, il m'en vient sur le papier l'un après l'autre dix, quinze, vingt. Et sauvages, pour la plupart.
> Est-ce moi, tous ces visages ? […] Du pinceau et tant bien que mal, en taches noires, voilà qu'ils s'écoulent : ils se libèrent.
> On est surpris, les premières fois.
> […] Visages des personnalités sacrifiées, des « moi » que la vie, la volonté, l'ambition, le goût de la rectitude et de la cohérence étouffa, tua. Visages qui reparaîtront jusqu'à la fin (c'est si dur d'étouffer, de noyer définitivement).
> Visages de l'enfance, des peurs de l'enfance dont on a perdu plus la trame et l'objet que le souvenir, visages qui ne croient pas que tout a été réglé par le passage à l'état adulte, qui craignent encore l'affreux retour. […]
> Hommes, regardez-vous dans le papier.
>
> Henri Michaux,
> *Passages*, Gallimard, 1950.

Le récit comme inconscient, écrire le rêve

> Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habi-

> tent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres ; – le monde des Esprits s'ouvre pour nous.
>
> Gérard de Nerval, *Aurélia*,
> suivi de *Pandora*, LGF, « Le Livre de poche », 1999.

Le travail sur le rêve n'est pas un exercice de circonstance, mais une composante fixe de l'écriture : le récit de rêve ne constitue pas littérature (même si nous lisons avec fascination les recueils de rêves de Swedenborg, Jean-Paul Richter ou Georges Perec) ou les récits de rêves singuliers de Baudelaire, Nerval, Kafka ou Breton. L'univers du sommeil reste en grande part inconnu : même cette question faussement simple de pourquoi on dort n'est pas aujourd'hui résolue. Il faut rappeler quelques données physiologiques sur les phases de sommeil, les différentes étapes du sommeil paradoxal et ce qu'on suppose du rôle du rêve dans le tri mémoriel. Reprendre aussi quelques données concernant les premières expériences du nourrisson, formation de la conscience de l'identité, permanence de structures mentales liées à l'évolution, vision monochrome, réflexe de préhension du pied, ou marche du nourrisson, peurs des neuf mois. Quelques données sur la place du rêve dans les vieilles civilisations, y compris celtiques, et aujourd'hui encore, en Amérique du Sud par exemple, où on dit *il* pour parler de celui qui en nous rêve. On peut citer quelques exemples de textes anciens d'interprétation des rêves, chez les Grecs ou à Byzance, pour souligner la très vieille affinité du rêve et de la littérature.

On insiste sur le travail de frontière mentale que dresse entre nous et lui-même le rêve pour affronter ce qui compte, par l'oubli, par l'écart entre le symbole et ce qu'il représente : on rêve de ses morts parce que l'idée

qu'ils ne sont plus ne nous est pas recevable. Le rêve joue de ces frontières, et sa remémoration partielle nous fait assister comme à un spectacle de cette limite, qu'il inscrit. L'écrire c'est tenter de se rendre à cet endroit, apprendre à se piéger soi-même pour qu'écrire commence à cette frontière. Dans toute correspondance, tout journal d'écrivain on retrouve le travail d'attention aux rêves considéré comme une discipline permanente. Les rêves qui marquent vraiment sont rares : deux ou trois fois l'an ? Mais semblent alors harponnés dans la tête avec une force de mémorisation surprenante : on se souvient avec précision de rêves très anciens.

Je parle longtemps quand on travaille sur le rêve, parce que c'est l'ensemble de ces données identifiables, qu'on évoque en parlant, qui va provoquer, pour chaque participant, ce balayage par associations et affinités symboliques, de ses propres pratiques de rêve. En susciter l'écho personnel, en évoquant le plus large éventail des typologies du rêve : rêves d'envol et de chute et pourquoi, rêves de paralysie et pourquoi, rêves de poursuite, rêves où on est nu, rêves de dents, de terre ou de feu. Déformation de temporalité du rêve : rêves de réveil, durée du rêve. Comment on rêve de ses morts.

Le premier travail peut être d'inventorier, pour chacun, la liste très limitée de ses rêves récurrents : ceux dont on sait, au moment de leur répétition, qu'on les a déjà faits. Ce sont des figures de transition, mais cellesci l'écriture peut les capter même si leur contexte reste vide : un paysage, une porte, une ville.

Donc, un travail à effectuer qui d'abord est d'inventaire : collecter, par la pure concentration, les fragments de rêves qui surnagent dans la mémoire consciente. Que ces figures du rêve appartiennent à des typologies

valables pour tout un chacun, c'est au point qu'à Pétersbourg on a récemment ouvert un musée où elles sont en vitrine :

> Le 4 novembre s'est ouvert à Saint-Pétersbourg une curieuse officine : le musée des Rêves du docteur Freud. Passé une petite porte, on entre dans une salle étroite aux murs recouverts d'un papier peint dans le style viennois fin de siècle, induisant un air un rien cosy. Ni chaises, ni divan. C'est debout que l'on lèche une douzaine de vitrines, lesquelles font pénétrer le visiteur dans l'univers de Freud, de façon plus chantournée que pédagogique… La première expose conjointement une photo de Freud sur son lit de mort et un cliché représentant sa maison natale, « une façon de suggérer que l'enfant en nous ne meurt jamais », explique Viktor Mazine, l'inventeur du musée… On est prêt alors à entrer dans la seconde salle, étroite et tout en longueur, baignée dans une pénombre douce avec accompagnement discret d'une musique quelque peu planante. De chaque côté, une vitre nouée de reflets derrière lesquels flottent des gravures, des feuillets égarés, des livres ouverts, des statuettes égyptiennes, une Bible, un masque mortuaire, une chemise de nuit, des photos, autant d'objets épars et croisés. Aucune logique, sinon celle, désarmante, des rêves, aucune explication… Au fond, entre les deux vitrines nocturnes, au-dessus du sol fait de carreaux noirs et blancs, un écran. Vide. Chacun peut y projeter ce que bon lui semble. Un visiteur venait d'y voir des loups courant dans la taïga enneigée.
>
> Jean-Pierre Thibaudat,
> *Libération*, le 5 avril 2000 (extraits).

Et ce musée du rêve, à construire ici pour soi-même (et dévions les regards et l'attention de l'objet central, comme pour le rêve lui-même : demandons de lui attribuer un lieu, un bâtiment dans la ville, une architecture intérieure, des guides pour la visite, de raconter une visite type…), voilà une belle piste d'écriture.

Qu'on suive ou pas, pour ses propres rêves, cette idée d'un musée où on les mettrait en vitrine, *L'Interprétation des rêves* de Freud est sans doute l'outil principal de

préparation pour l'animateur, pour l'organisation de sa démarche. C'est le côté technique du travail de Freud dont on pourra se saisir pour restituer comme une arborescence, plutôt que le versant *interprétation*, qui rétablirait une hiérarchie entre l'animateur et ceux qui vont écrire, alors qu'il s'agit seulement d'apprendre à être ensemble spectateur de ses propres rêves. Les textes qu'on va induire ne sont pas matière à interpréter, mais fragments où se révéler à soi-même ses dominantes de poétique (je cite toujours, par exemple, à cette occasion, les titres de Gaston Bachelard qui à eux seuls sont comme un poème : *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière ; L'Air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement ; La Terre et les rêveries de la volonté, essai sur l'imagination des forces ; La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*). Plutôt faire rêver les participants à ce qu'ils trouveront à la lecture personnelle du grand livre de Sigmund Freud, et quel plaisir on peut avoir à faire ainsi miroiter pareille œuvre à qui encore ne la connaît pas, parfois en découvre même l'existence.

Parler aussi de comment on peut soi-même déplacer sa maîtrise du rêve, comment en immobiliser provisoirement une image, quels exercices permettent d'accroître son attention au rêve ou sa mémoire des rêves, et la cultiver. C'est, après les descriptions des principales typologies du rêve, l'étape par quoi déjà le rêve s'approche de l'écriture qu'on va en tenir, parce qu'on incite le mental à s'approprier l'objet qui semblait lever confusément et à distance.

Dans ces suggestions d'exercices sur la maîtrise du rêve, la notion d'« arrêter le rêve » : éduquer sa concentration au moment où on s'endort pour ralentir le rêve et l'immobiliser un instant face à soi. Alors se donner

l'injonction d'une pause où on en examine, devant soi, le décor et les lieux. L'étape suivante, se tourner latéralement pour fixer non plus ce qui est dans le champ visuel, mais à ses bords, demande un peu plus d'entraînement. On immobilise le rêve, mais on tourne son regard sur le côté, on oriente en rêve son corps vers le bord du champ visuel, et s'il s'agit d'une fenêtre ou d'une porte on peut décider de s'y déplacer pour voir ce qu'il y a de l'autre côté. On peut aussi proposer l'exercice incroyablement productif proposé, parmi bien d'autres, par Carlos Castaneda : les mains sont rarement dans le champ visuel du corps en sommeil, et l'exercice est difficile, exigera parfois deux mois ou plus d'attention continue aux rêves pour satisfaire à quelque chose en apparence simple : voir une fois ses propres mains dans un rêve. En chemin on en aura découvert bien plus. On aura introduit au travail de notation du rêve, par exemple à cette expérience classique où il nous semble noter avec une telle précision miraculeuse le rêve qu'on vient de faire, avec ses paroles et ses musiques, ses visages, ses couleurs et ses lumières, qu'on voit le récit s'en écrire graphiquement sous nos yeux, sur notre propre calepin, et pourtant au réveil il n'y a rien : le rêve lui-même s'est dédoublé en rêve de sa propre notation pour se défendre. En présentant quelques exercices de cette sorte sur la maîtrise du rêve (le second *Manifeste du surréalisme* en contient quelques-uns), on fait déjà approcher les participants de l'écriture possible : on a fixé leur attention non pas sur le rêve, mais sur la conscience qu'on en a, les bribes qui en survivent de l'oubli.

On peut passer au travail d'écriture. On a souligné la faiblesse structurelle des récits de rêve, dont la logique

ne peut être celle du récit, quand bien même cette séance va puissamment aider chacun à trouver et modeler sa voix narrative. Et paradoxe pourtant de l'importance des rêves emboîtés dans les très grands romans : le rêve de Raskolnikov dans *Crime et châtiment*, le rêve au milieu du *Procès*. Rappel des phénomènes de censure : ce n'est jamais exactement un rêve qu'on raconte, parce qu'en l'écrivant le rêve se défend, l'écriture refabrique un rêve dans le temps même qu'on écrit. Enfin, attention portée à la technique même d'écrire : le rêve nous force donc à affronter une caractéristique très pointue du premier jet fictionnel, l'intuition fragile d'une image ne révélant pas encore d'où elle vient, ni où elle va. L'image de départ du rêve est souvent une image-pont, au milieu du rêve. On va donc être dans le sentiment d'avoir toujours à en tenir le double mouvement. Évoquer ce que cela implique pour l'écriture, séparée du temps réel pour capter le temps mental du rêve. On écrit une image, et il faut écrire à la fois ce qui précède et ce qui suit, tenir sur un récit continu une écriture qui va dans les deux sens du temps à la fois.

Richesse des trappes qu'on lève une par une, citer le livre de Michel Butor : *Un rêve de Baudelaire*, cent cinquante pages pour explorer toutes les harmoniques d'un rêve raconté dans les trois pages d'une lettre de Baudelaire, mais où on retrouvera, plus tard, plusieurs germes des *Poèmes en prose* :

> Symptômes de ruine. Bâtiments immenses. Plusieurs, l'un sur l'autre. des appartements, des chambres, des temples, des galeries, des escaliers, des cœcums, des belvédères, des lanternes, des fontaines, des statues. – fissures, Lézardes. humidité promenant d'un réservoir situé près du ciel. – Comment avertir les gens, les nations ? – avertissons à l'oreille les plus intelligents.

> Tout en haut, une colonne craque et ses deux extrémités se déplacent. Rien n'a encore croulé. Je ne peux plus retrouver l'issue. Je descends, puis je remonte. Une tour-labyrinthe. Je n'ai jamais pu sortir. J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète. – Je calcule, en moi-même, pour m'amuser, si une si prodigieuse masse de pierres, des martres, de statues, de murs, qui vont se choquer réciproquement seront très souillés par cette multitude de cervelles, de chairs humaines et d'ossements concassés. – Je vois de si terribles choses en rêve, que je voudrais quelquefois ne plus dormir, si j'étais sûr de n'avoir trop de fatigue.
>
> Charles Baudelaire,
> *Petits poëmes en prose*, Michel Lévy, 1869.

On peut suggérer de se concentrer uniquement, non pas sur le contenu du rêve, son histoire, mais sur les fragments d'*images de lieux* qu'il nous laisse : un chemin en arrondi, une place, une ville, un mur, une pièce, des couleurs arrangées, un ciel. Saisir ces lieux comme par cette technique de croquis des peintres dite aux *trois crayons*, transparence ou flou autorisés, justement parce que le rêve ne se laisse pas saisir. Lieux ouverts, lieux clos. Lieux réels, lieux du voyage. Faire d'abord une liste de ces images, même fragmentaires, un album de diapositives, pour que cette réécriture parte du fragment et arrache un peu, à ses bords, de son contexte. Et, selon les publics, en situation d'illettrisme par exemple, quel plaisir d'apporter dans ce contexte quelques livres de peintres, dont Magritte ou Klein, ou Bosch, ou *Les Mystères de Harris Burdick* de l'illustrateur de livres pour enfants Chris van Allsburg.

Contraindre donc d'abord à se concentrer non pas sur le rêve lui-même, mais sur les questions qu'il pose. L'âge qu'on y a. Les couleurs qu'on voit. Si on rêve différemment selon l'endroit où on rêve. Ce qui revient, et ce qui n'est venu qu'une fois. Expériences qu'on a faites

de la durée du rêve, en particulier dans les rêves de réveil. Constat très étrange que, dès lors qu'on rassemble un groupe d'une dizaine de personnes, il s'en trouvera un ou une pour rêver régulièrement se voir soi-même dormir. Enfin, quel visage se connaît-on dans le rêve ? On suggère à chacun de retrouver et travailler sur cette figure de soi-même dans le rêve : les fois où on s'est vu dans un rêve. Le miroir, objet quotidien, présent dans un rêve ? Insister là encore sur l'idée de liste et d'inventaire, en partant d'abord de ces typologies majeures du rêve, donc rêve récurrent, rêve de vol, rêve de réveil, rêve qui se fait prendre pour la réalité, rêve où on se voit soi-même, couleurs du rêve, âges du rêve, lieux du rêve, villes…

Et revenons pour la piste que je préfère à Henri Michaux, et un texte de trente pages écrit en 1963 : *Le Rideau des rêves*. Déclencheur exceptionnel en ce qu'il ne lève pas la difficulté du travail sur le rêve, mais qu'il l'aborde comme fragmentaire, établit comme objet du texte non pas le rêve lui-même, mais la construction d'un rapport avec l'univers pluriel du rêve, comme un journal de bord des manières de rêver. Bien insister avec le groupe sur le fait que chacun serait susceptible d'écrire, en suivant la démarche de Michaux, une bonne trentaine de pages rien que pour cet inventaire de la diversité des rêves.

> Rêver, étant endormi, est-ce avant tout voir des images et des scènes, est-ce avoir affaire à du visible, de l'audible ?
> Pour moi, de tout temps, si j'excepte une lointaine époque, vers l'âge de six ans, où je subis des cauchemars, mes rêves furent pâles, sans couleur. Je n'y voyais guère, et n'y entendais pas grand-chose non plus… Semblable à quantité d'autres rêveurs de nuit, en rêve je ne proteste pas, m'habituant à l'instant à la situation, si impossible qu'elle soit, sans la rejeter, sans m'en évader.

> En rêve, il semble que je n'ai toujours pas appris que je prends de l'âge. Je ne sais pas quel âge j'ai. Aucune référence à ce sujet, et ainsi suis-je ordinairement à mon réveil, sans âge. Toutefois, pas enfant, et plus qu'adolescent. Ce n'est pas plus précis.
> Quoique depuis quelques années je n'utilise plus le rail pour mes déplacements, je me trouve invariablement en rêve dans des trains que pourtant dans la journée je ne prends plus.
> Quoique descendant dans de plus grands hôtels qu'autrefois et, de temps à autre, dans des très grands où je me trouve parfois plus gêné que satisfait, par l'effet de cette gêne même, dès que je ferme l'œil, c'est pour me retrouver transporté à nouveau dans un petit hôtel aux chambres étroites, étouffantes, où il me faut passer la nuit, sous un plafond bas.
>
> Henri Michaux,
> *Le Rideau des rêves*, éditions de l'Herne, 1996.

Les récits de rêve peuvent évidemment se révéler très puissants :

> J'ai rêvé des mecs qui viennent pour me tuer avec le couteau.
> Après, moi je cours doucement, et les mecs fort. Je ressens l'angoisse. Je respire comme les asthmatiques.
> Après je me réveille et je dis : « Impec, je suis dans ma maison. »
> Après, je sors du jardin et je trouve les animaux. Ils viennent à la maison, ils mangent toute la famille.
> J'ai cherché un flingue de mon père pour tirer sur les animaux.
> Je tire, ils ne meurent pas.
> Après, ils viennent directement sur moi.
> Après, je suis coincé dans un coin. Je dis à mon frère de faire le coup de main avec moi, parce que je suis coincé.
> Mais mon frère m'a dit : « Non, je ne bouge pas. »
> Et moi qu'est-ce que j'ai pensé ?
> « Mon frère, il est avec les animaux. »
> Après, les animaux ils se tournent, ils regardent mon frère et mon frère rigole.
> Et après moi j'ai tiré sur mon frère, après mon frère il est mort, il est sorti un animal du cœur.
> Après je me suis réveillé, et je transpirais partout.
>
> Gradignan, centre de jeunes détenus, 1996.

Mais que chacun écrive un texte avec une suite de fragments de rêves et de manières de rêver, et on peut composer par montage un ensemble anonyme qui les mêle tous en désordre, et proposer au groupe un travail collectif de mise en voix ou mise en espace sans plus s'occuper de qui a écrit quoi. Sur ce principe, le montage suivant vient de rêves écrits le même jour que le précédent, à quelques centaines de mètres de la maison d'arrêt, mais à la faculté des sciences de Talence :

La surface lisse d'un lac. Des visages souriants de l'autre côté de cette vitre, qui s'enfoncent. Les visages ressemblent à ceux de ma famille.
Un corps. Je pense que c'est moi. Clouée au sol, je ne peux ni bouger ni parler. Il n'y a personne autour, seule sur le quai. Je pleure, je le sens, mais je suis bien. Tout devient noir, je me réveille angoissée, les joues trempées comme si les sentiments étaient partis du rêve pour rejoindre la réalité.
Une rue grise, inquiétante, un trottoir. Il n'y a rien autour, si ce n'est un bureau de poste jaune.
J'étais allongée sur le lit. Je me voyais, les yeux fermés, endormie.
Mon corps était immobile à côté de moi, et au plafond un visage qui m'était familier auparavant. Il me parlait, je reconnaissais sa voix. Je n'arrivais pas à le faire taire.
Un immense rouleau de tapis tourne sur lui-même. Je suis dessus, minuscule, obligée de marcher sans discontinuer pour ne pas tomber. Il fait noir autour et il semble que la lumière provient des motifs du tissu. L'air est lourd d'angoisse et d'un autre sentiment indéfini.
Je me vois, par mes propres yeux, dans une rue grise et mouillée. Je suis vue en plongée dans un plan assez large pour qu'on voie un réverbère à côté de moi, le trottoir, le bord du mur par-dessus lequel je me vois et une partie de la chaussée. La pluie, bien qu'on ne la voie pas tomber, colore tout d'un gris foncé uniforme : les immeubles, le trottoir, la rue. Cette rue est très longue, mais d'une largeur moyenne, elle ne laisse découvrir à ses extrémités que deux petites parcelles d'un ciel gris plus clair.
Je rêve que je dors. Je voudrais me réveiller mais je n'y parviens pas.

Tous mes membres sont paralysés, mes paupières sont lourdes. Lorsque je tente péniblement de les ouvrir, une lumière aveuglante m'oblige à les refermer. Pourtant je vois la pièce qui m'entoure. Il fait jour. Je suis allongée dans mon lit. J'entends tous les bruits extérieurs. Il me semble que je suis réveillée et consciente, pourtant je ne peux bouger.
Mes dents grincent. Je mâche des petits os, goût de sang. Je crache cette bouillie qui me gêne : du sang et mes dents, voilà ce que c'était. Je regarde ma bouche dans une vitre : vision d'horreur, multitude de trous de sang noir coagulé.
Tout est vert, éblouissant, l'herbe est haute. Je suis dans une clairière, je ne peux pas voir plus loin que les arbres qui m'entourent. Je rentre dans une maison dont les fenêtres sont au ras du sol. Toutes les pièces sont enterrées dans le sol.
Un tube immense. Son mouvement de rotation accentue une sensation de malaise. Il est lourd, il est bétonné. Sa dimension condamne sa possible maîtrise. Je suis au centre de ce tube. Je m'y vois. Le tube est tapissé d'un revêtement froid, rugueux. Sensation d'avoir les pieds sur du papier cellophane froissé. Le tube tourne de plus en plus vite. Je tombe. Cette dernière image s'évanouit. Je me lève machinalement, je vais demander à ma mère de me cacher. J'ai tué quelqu'un.
Des sifflements, des hurlements, le vent. Le bateau tangue, roule, plonge, plonge, il m'entraîne, où allons-nous, encore trois mille mètres de profondeur, c'est loin…
Dans une grande salle bien éclairée. J'étais là assise, devant une porte, à attendre. Il y a beaucoup de monde qui bouge, qui parle constamment. Mais je ne sais toujours pas pourquoi j'attends là devant cette porte.
Une sensation absolue d'apesanteur emplit mon corps, je suis en train de voler et cela ne me surprend même pas. Je ressens seulement une joie intense qui va jusqu'à un certain soulagement, mais de quoi je ne sais pas. Je sais seulement que cela paraissait vraisemblable.
Je cours, on me poursuit, on veut me tuer, je ne sais pourquoi. Je veux aller plus vite, mais mes muscles ne répondent pas. C'est horrible. Je force mais je suis bloquée, il s'approche, je me réveille.
Du vert, rien que du vert ; un relief plat, ce doit être une prairie, une étendue de gazon, ou peut-être tout autre chose. Je marche, du moins je me déplace vers l'horizon. Du vert toujours et encore du vert. Non, du bleu, un vélo bleu qui passe, sur lequel mon père est en sueur. Non,

> ce n'est pas mon père, je suis sur ce vélo bleu qui tache le vert du paysage.
> Une côte en forêt, je cours et n'arrive jamais en haut.
> Une falaise, un immeuble, un manège, un avion, un pont, une gare, un trou, je tombe.
> Au-dessus d'une ville, je vole.
> Une cour sombre, je poignarde la mort.
>
> Université Bordeaux-1,
> faculté des sciences, novembre 1996 (extraits).

Le dialogue, la voix : approche par l'asymétrie

Le dialogue est la forme d'apparence la plus banale, identifiée dans le roman le plus ordinaire. C'était déjà comme ça dans notre langue en 1532 :

> Et lors Pantagruel leur dist. Estes vous qui avez ce grand different entre vous deux ? Ouy, dirent ilz, monsieur. Lequel de vous est demandeur ? C'est moy, dit le seigneur de Baisecul.
>
> François Rabelais,
> *Pantagruel*, Claude Nourry, 1532.

Avec déjà le savoir de l'irruption du dialogue dans le récit parlé :

> Donc commença en la maniere que s'ensuyt. Monsieur il est vray que une bonne femme de ma maison portoit vendre des oeufz au marché. Couvrez vous Baisecul, dist Pantagruel. Grand mercy monsieur, dist le seigneur de Baisecul. Mais a propos passoit entre les tropicques vers le zenith diametralement opposé es Troglodytes, par autant que les mons Rhiphées avoient eu celle année grande sterilité de happelourdes…
>
> François Rabelais,
> *Pantagruel*, Claude Nourry, 1532.

Ou du recours au style indirect pour faire coexister trois locuteurs dans la page :

> […] au plus pres du lieu ou l'on vent les vieulx drapeaux, dont usent les painctres de Flandres, quand ilz veullent bien à droict ferrer les cigalles, & m'esbahys bien fort comment le monde ne pont veu qu'il faict si beau couver. Icy voulut interpeller & dire quelque chose le seigneur de Humevesne, dont luy dist Pantagruel. Et ventre sainct Antoine, t'appartient il de parler sans commandement ? Ie sue icy de ahan, pour entendre la procedure de vostre different, & tu me viens encore tabuster ? paix de par le diable paix, tu parleras ton sou, quand cestuy cy aura achevé. Poursuyvez, dist il à Baisecul, & ne vous hastez point. Voyant doncques, dist Baisecul…
>
> François Rabelais,
> *Pantagruel*, Claude Nourry, 1532.

Il n'empêche que le dialogue est l'exercice le plus difficile, justement celui pour lequel il ne peut y avoir d'autre préparation que d'intégrer progressivement tous ces paramètres comme musculaires de la langue.

C'est peut-être même la plus haute épreuve à quoi on peut mesurer, quand on feuillette un livre, la force d'un auteur, à cet art de faire résonner comme si elle valait pour soi seule n'importe quelle réplique dite.

L'exercice que je présenterai ici a un statut particulier, parce que venu d'un auteur que j'ai peu fréquenté. Page exceptionnelle, et qui peut-être tire son exception de son contenu même, celui qui écrit traversé par ce qu'il décrit, en l'occurrence un maître de l'art d'écrire : Proust dans son lit, qui le reçoit et lui parle.

Intégrer la parole, dialoguée ou pas, dans un dispositif narratif, sans qu'elle soit redondante par rapport à ce dispositif. Faire fonctionner ces paroles pour qu'elles vaillent par elles-mêmes, indépendamment du sens qu'elles transportent. Faire surgir en travers de la page

un personnage, et que le contexte dans lequel il surgit existe en même temps. L'étape suivante sera d'en organiser la construction. Ici, on va se limiter à faire vivre ces trois registres séparés dans une même écriture.

Pour mettre en œuvre cette asymétrie, j'emploie les *Rencontres avec Samuel Beckett* de Charles Juliet. Autre cadeau que nous lègue Charles Juliet, le fait que les deux hommes soient aussi réservés l'un que l'autre dans l'usage de la parole (euphémisme !) fait que le moindre échange est très précisément situé, dans l'attitude, les regards, l'attente, et chaque parole évidemment laisse de l'espace pour être interprétée, déchiffrée. D'autre part, trois rencontres successives, à de longs intervalles, donc trois façons différentes de construire la rencontre, aussi bien dans le réel que dans le récit. Et quelle tension, tout du long contenue – le livre alors est lui-même le miroir grossissant de ce qu'on va chercher à faire :

> Je lui parle de la « pauvreté » de son univers, tant en ce qui concerne la langue qu'en ce concerne les moyens mis en œuvre : peu de personnages, peu de péripéties, peu de problèmes abordés, et cependant, tout ce qui importe est dit, et avec quelle vigueur, quelle singularité.
> En souriant, il convient que, quelque part, les deux manières doivent se rejoindre.
> – Souvent, continué-je, je me suis demandé comment il a pu se faire que vous n'ayez pas été écrasé par la honte.
> Il va me répondre, se ravise. Comme la fois précédente, il s'immerge totalement en lui-même, et alors, il semble que rien en lui ne vive plus : le regard incroyablement intense, fixe et aveugle, le visage et le corps pétrifiés…

Charles *Juliet,*
Rencontres avec Samuel Beckett, P.O.L., 1999.

Variation : Paul Morand visite Marcel Proust

Étonnants résultats sur le même thème, à partir d'un texte bref, mystérieux, parce que c'est la littérature qui y est personnifiée, via le personnage décrit. Mais résultats qui m'importent, parce qu'on part de ce qu'on a appris à écrire : un intérieur, une ambiance, un visage, pour y faire résonner des paroles qui, restant séparées, sauront conquérir cette exigence de la parole dialoguée, valoir pour soi-même, être comme sans attente, sans nécessité de réponse.

Étonnants résultats peut-être aussi parce qu'on donne aux participants un texte qui décrit la rencontre d'un écrivain, alors qu'eux-mêmes sont en questionnement sur leur écriture.

Étonnants résultats qui tiennent aussi peut-être à ce que le texte de Morand se sert de l'isolement réel de la chambre de Marcel Proust pour isoler la rencontre elle-même de tout événement, perturbation ou intrusion extérieure, hors Céleste Albaret qui fait le lien avec le dehors. Je propose aux participants que le texte commence effectivement avec le face-à-face dans un intérieur clos. Qu'on commence par l'approche ou les transitions, plutôt que directement par la mise en présence, et les étapes se multiplieront, tenant le texte en échec.

Manière enfin d'introduire et provoquer une nécessaire fascination pour l'unique Marcel Proust et sa cathédrale ici entraperçue.

Le texte que je propose, *Ode à Marcel Proust*, de Paul Morand (1915, repris dans *Anthologie de la poésie du XXe siècle,* Gallimard, « Poésie », 1983) est un objet bien singulier. D'abord, parce qu'il présente comme un texte

complet, alors qu'il est du même format que les textes produits en atelier d'écriture. Comment écrire sur une rencontre, une visite ? Juste cette tension, et ce qu'elle suscite autour d'elle. On franchit une porte, un seuil. Le lieu où on découvre ce personnage est clos, isolé du monde par la rencontre elle-même, même si l'ambiance du boulevard Haussmann traverse un instant le texte de Morand.

Un jeune auteur, qui sera un jour célèbre mais pas forcément plus que cela, rencontre un très grand écrivain, qui ne dispose pas encore de la reconnaissance sociale de ce qu'il est. Proust est encore accessible à quelques intimes qui savent. Le jeune Morand, venu en connaissance de cause, accepte que ce destin lui reste extérieur.

On entre, il y a le regard. C'est seulement ensuite qu'il y a les murs, le lit, les meubles. Et déjà il y a une parole. La parole qui nous est dite. Peut-être qu'on y répond, peut-être pas. Toute la *Recherche* est elle-même dans cette dissymétrie : Charlus, les Verdurin, Saint-Loup et les autres parlent au narrateur, qui ne répond pas mais juxtapose pour nous ses représentations intérieures à mesure de ce que lui disent les autres. C'est une des innovations majeures de Proust.

Et puis on pense, parce qu'on voit des objets, on voit un tableau au mur.

Et tout cela, qu'on voit, qu'on respire, dans l'ordre où on le voit, le sent, vient se mêler aux paroles dites. Telle parole, dite par Proust, ou dite par Morand, qui surgit depuis le son coupé, qu'on entend prononcer, avant que le texte à nouveau soit absorbé par la chambre, l'odeur ou les bruits, la lampe ou le visage.

Chaque parole prononcée, dans le texte de Paul

Morand, est portée par un dispositif narratif particulier qui lui reste spécifique, jamais employé deux fois. Et toujours enclos par la chambre, qui sépare ces paroles et les isole dans le texte. La linéarité du temps convoqué, parallèle du temps de récit et du temps réel de la visite, est sans doute l'élément porteur secret de ce qu'on peut provoquer par ce texte, via cette idée de visite, ou le narrateur s'efface en apparence parce que ce qui est décrit c'est son propre mouvement d'entrer dans un monde clos (comme la Miss Havisham des *Grandes Espérances* de Dickens).

> Ombre
> née de la fumée de vos fumigations,
> le visage et la voix
> mangés
> par l'usage de la nuit,
> Céleste,
> Avec sa rigueur, douce, me trempe dans le jus noir
> De votre chambre
> Qui sent le bouchon tiède et la cheminée morte.
> […]
> Derrière l'écran des cahiers,
> sous la lampe blonde et poisseuse comme une confiture,
> votre visage gît sur un traversin de craie.
> Vous me tendez des mains gantées de filoselle ;
> silencieusement votre barbe repousse
> au fond de vos joues.
> Je dis :
> – Vous avez l'air d'aller fort bien.
> Vous répondez :
> – Cher ami, j'ai failli mourir trois fois dans la journée.
>
> Paul Morand,
> *Ode à Marcel Proust*,
> in *Anthologie de la poésie du XXe siècle*,
> Gallimard, « Poésie », 1983.

Visages d'écriture, écriture du visage

> Un homme se fixe la tâche de dessiner le monde. Tout au long de l'année, il peuple l'espace d'images de provinces, de royaumes, de montagnes, de golfes, de vaisseaux, de royaumes, de montagnes, de golfes, de vaisseaux, de maisons, d'instruments, d'astres, de chevaux et de personnes. Peu avant de mourir il découvre que ce patient labyrinthe de lignes trace l'image de son visage.
>
> Jorge Luis Borges, *L'Auteur*,
> traduction de Paul Bénichou,
> in *Œuvres complètes*, t. II,
> Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

La reconnaissance des visages est un phénomène de très grande complexité, qui se forme peu à chez l'enfant, précédant cependant la lecture : la décomposition arbitraire et simplifiée des portrait-robots comporte au moins quatorze mille combinaisons. Et les typologies, pour le visage, sont aussi sommaires que l'induit l'expression *comme un nez dans une figure*. Pourtant c'est par là que nous percevons et voyons, par là que nous parlons et nous faisons reconnaître : en écrire sera forcément écrire ce passage vers l'autre, ce don à l'autre et comment. Mais l'écriture qui s'approcherait trop de son sujet s'y brûlerait et y disparaîtrait, il faut trouver le biais pour tenir le texte à distance de son objet, et qu'il le dessine quand même en volume. Comment parler de son propre visage, où nous reconnaissons d'abord ce dont il hérite qui n'est pas lui-même. Du visage de l'autre, ce qui s'écrit en lui à mesure de ce qu'il traverse. Le rapport qu'on a soi-même à son visage : singuliers moments où on ne se reconnaît pas soi-même. On s'aperçoit dans une glace, on est surpris que ce soit soi-même. Se concentrer sur ces moments, et comment alors était

devant nous ce visage devenu un instant étranger. Rapport à la déformation : Francis Bacon, peintre de très haute perfection technique, lorsqu'il s'agit de se peindre lui-même, fait détour par le schématisme et la pauvreté de photomatons répétés. C'est la simplification du photomaton dont il se saisit pour cet autoportrait où tout se pousse en avant, déformé pour atteindre au langage, à la présence. Sur cette piste des moments où on ne se reconnaît pas soi-même, ce texte étrange d'Henri Michaux :

> Je connais si peu mon visage que si l'on m'en montrait un du même genre je n'en saurais dire la différence (sauf peut-être depuis que je fais mon étude des visages).
> Plus d'une fois, à un coin de rue rencontrant une glace à un magasin, qui veut vous faire cette surprise, je prends pour moi le premier venu, pourvu qu'il ait le même imperméable ou le même chapeau, je sens pourtant un certain malaise, jusqu'à ce que passant à mon tour dans le reflet de la glace, je fasse, un peu gêné, la rectification.
> Mon visage est un peu plus loin reperdu. J'ai cessé depuis vingt ans de me tenir sous mes traits. Je n'habite plus ces lieux. C'est pourquoi je regarde facilement un visage comme si c'était le mien. Je l'adopte. Je m'y repose.
>
> Henri Michaux,
> *Passages*, Gallimard, 1950.

Le peintre Francis Bacon, central ici, on pourra l'approcher par ses entretiens (*L'Art de l'impossible*, Skira, 1976) mais aussi par Gilles Deleuze dans *Logique de la sensation* (« le visage a perdu sa forme en subissant les opérations de nettoyage et de brossage qui le désorganisent et font surgir à sa place une tête »). Ne pas appuyer donc la proposition sur un seul texte, mais d'emblée évoquer comment cette thématique traverse, de façon mineure mais centrale, la quasi-totalité des grandes œuvres contemporaines, permet de situer avec précision

l'attente du texte : non pas l'enfermer dans une forme fixe, mais faire converger, pour soi-même, vers un centre absent, des figures éclatées. Privilégier le fragment, comme on tiendrait un journal, par une suite de notes et réflexions. C'est l'œuvre d'Edmond Jabès qui peut nous proposer la gamme d'outils ici pertinente, associant dans une même page des locuteurs qui parfois n'auront pas d'autre occurrence ni apparition dans le livre : les quatorze volumes du *Livre des questions*, puis les cinq volumes du *Livre des ressemblances* sont un mouvement qui se régénère de lui-même pour approcher toujours plus près de l'énigme qu'il désigne, c'est ce mouvement – où l'éclatement des formes est sans cesse orientée par le but étroit et inaccessible – qu'on essayera de faire partager.

En se concentrant sur l'image intérieure que nous avons d'un visage, on va démultiplier la prise de notes dans l'espace et les âges du temps, bribes de dialogue, fragments descriptifs, interrogation sur la parole même qui tente de dire ce visage. Et c'est l'éclatement du texte qui reconstituera comme l'expérience en relief du visage énigme.

> Il disait : « Le visage d'un enfant, n'étant pas encore sculpté par le langage, est visage hors du temps.
> « Le temps du visage est le temps de ses rides. »
> Il disait aussi : « Le premier visage est tendre appel aux visages qu'il préfigure ; le dernier, la somme de tous nos visages flétris. »
>
> Edmond Jabès,
> *Le Livre des ressemblances*, Gallimard, 1978.

Choisir un visage, parler de son visage. Il n'y a rien à dire, puisqu'un nez est un nez, c'est comme la bouche entre les deux oreilles. Mais il suffit de noter, à mesure

qu'on se concentre, les réflexions qu'on fait sur le visage, pour que surgissent des notes décrivant un visage. On peut presque mener deux écritures parallèles. Presque autant que l'objet si fragile du texte, que l'écriture va juste effleurer, comme de s'en charger à distance, comptera la succession de ces effleurements, presque un sculpteur fait de la paume son modèle. Alors on peut se lancer à investir du visage de l'autre, comme Rainer Maria Rilke, quelques semaines après la mort de son père en avril 1906, écrit ce *Portrait de jeunesse de mon père*, publié en 1907 :

> Du rêve dans les yeux. Le front affleurant
> quelque chose au loin. Autour de la bouche
> débordante de jeunesse, charme qui n'a point souri,
> et devant les fermetures ornées de l'élégant
> costume de noblesse, la garde du sabre
> et les deux mains qui attendent calmement,
> elles ne sont tendues vers rien.
> Et à présent presque invisibles : comme si
> ayant saisi des choses lointaines elles avaient disparu
> les premières. Et tout le reste voilé,
> effacé de soi-même, comme si
> nous n'y comprenions rien, terni
> par ses propres profondeurs.
>
> Rainer Maria Rilke,
> *Portrait de jeunesse de mon père*,
> in *Nouveaux Poèmes*, traduit de l'allemand
> par Lorand Gaspar, in *Œuvres*, II : *Poésie*, Le Seuil, 1966.

De Rainer Maria Rilke aussi, dans les toutes premières pages des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, ces paragraphes sur « apprendre à voir », où cette notion de visage est centrale (avec cette image encore, deux paragraphes plus loin, d'une vieille femme les deux mains sur le visage, et dans le geste de les écarter), l'empreinte

du visage dans les paumes et les doigts liés : « Mais la femme, la femme : elle était tout entière tombée en elle-même, en avant, dans ses mains… La femme s'arracha d'elle-même. Trop vite, trop violemment, de sorte que son visage resta dans ses deux mains. Je pouvais l'y voir, y voir sa forme creuse… Je frémissais de voir ainsi un visage du dedans, mais j'avais encore plus peur de la tête nue, écorchée, sans visage » :

> Il y a beaucoup de gens, mais encore plus de visages, car chacun en a plusieurs. Voici des gens qui portent un visage pendant des années. Il s'use naturellement, se salit, éclate, se ride, s'élargit comme des gants qu'on a portés en voyage. Ce sont des gens simples, économes ; ils n'en changent pas, ils ne le font même pas nettoyer. Il leur suffit, disent-ils, puisqu'ils ont plusieurs visages, et qui leur prouvera le contraire ? Sans doute, puisqu'ils ont plusieurs visages, peut-on se demander ce qu'ils font des autres ? Ils les conservent. Leurs enfants les porteront. Il arrive que leurs chiens les mettent. Pourquoi pas ?
>
> Rainer Maria Rilke,
> *Cahiers de Malte Laurids Brigge*,
> traduit de l'allemand par Maurice Betz, Le Seuil, 1966.

Rilke nous propose aussi, via une esquisse où le mot *visage* revient le plus souvent avec celui de nuit, d'écrire à partir du face-à-face de deux visages. En proposant d'alterner, comme on se parle à deux voix, les phrases portant sur un visage et puis l'autre, on est alors d'autant plus fasciné que Rilke lui-même a laissé ce texte inachevé, nous offrant juste l'espace blanc où dire.

> Lorsque ton visage me fait ainsi me consumer,
> comme une larme celui qui pleure
> que je multiplie mon front, ma bouche,
> autour des traits que je connais pour tiens

Avant l'esquisse suivante, biffée :

> il me semble, par-dessus ces ressemblances
> qui nous séparent parce qu'elles sont doubles
> déployer une pure identité.

Et une reprise :

> Une nuit je pris entre mes mains
> ton visage. La lune l'éclairait.
> Ô la plus insaisissable des choses
> sous un excès de pleurs.
> C'était presque un objet docile, simplement là,
> calme comme une chose, à le tenir.
>
> Rainer Maria Rilke,
> *Poèmes à la nuit*, traduit de l'allemand
> par Gabrielle Althen et Jean-Yves Masson, Verdier, 1994.

La lecture de Rilke qu'on introduit ainsi presque par l'intérieur, en explorant par notre propre geste d'écrire ce qui chez lui est un thème privilégié, mais quête de toute une vie, permet aussi de mettre entre les mains des participants (on les voit circuler, de main en main, discrètement, pendant le temps silencieux de l'écriture) ses *Lettres à un jeune poète*, qui restent une des plus vivantes et communicatives leçons d'écrire, dans la plus haute exigence :

> Efforcez-vous d'aimer vos questions elles-mêmes, chacune comme une pièce qui vous serait fermée, comme un livre écrit dans une langue étrangère. Ne cherchez pas pour le moment des réponses qui ne peuvent vous être apportées, parce que vous ne sauriez pas les mettre en pratique, les « vivre ». Et il s'agit précisément de tout vivre. Ne vivez pour l'instant que vos questions. Peut-être, simplement en les vivant, finirez-vous par entrer insensiblement, un jour, dans les réponses. Il se peut que vous portiez en vous le don de former, le don de créer, mode

> de vie particulièrement heureux et pur. Poursuivez en ce sens, – mais, surtout, confiez-vous à ce qui vient.
>
> Rainer Maria Rilke,
> *Lettres à un jeune poète*, traduit de l'allemand
> par Bernard Grasset, Grasset, 1937.

Cette notion de visage, où la reconstruction mentale, dans le temps de la lecture, complète l'univers de signes que ne contient pas l'écriture, implique un processus suffisamment central et important pour qu'on examine de façon précise, dans l'histoire de la littérature, comment naissent ces descriptions de visages, et le statut qu'elles ont dans le récit. Pour les grands livres qui nous ont formé, comment avons-nous reconstitué mentalement les visages qui nous étaient donnés ? Le visage absent de Sade, celui longtemps inconnu de Lautréamont, ont provoqué l'imaginaire des peintres, parce qu'aux personnages des romans souvent nous associons le visage même de l'auteur, qu'il nous donne la couleur globale d'un temps. On peut se référer au livre de David Le Breton, *Des visages, essai d'anthropologie* (Métaillié, 1994) qui pratique cette exploration de façon exhaustive, citant René Daumal (« Dès lors que leurs visages furent tournés vers le dehors, les hommes devinrent incapables de se voir eux-mêmes. Et c'est notre grande infirmité. Ne pouvant nous voir, nous nous imaginons. Et chacun, se rêvant soi-même et devant les autres, reste seul derrière son visage ») que le Japonais Kôbô Abé (« C'est curieux un visage, n'est-ce pas ? Quand on en possède un, on n'y pense pas. Mais dès qu'on n'en a plus, on se sent comme si la moitié du monde avait été arrachée »).

Et tant pis si parfois le visage qui résulte de l'écriture

devient l'armature des signes qui est, après tout, le visage social qu'on se fait :

> Description de ma personne. Rangers + éperon à tête mort et 4 pointes sur chaque éperon ceinture en cuir avec un aigle dessus et une boucle avec un aigle dessus aussi pantalon troué et ticherte avec un groupe de musiciens dessus et les manches coupées portefeuilles en cuir noir et marqué dessus harley davidson et une chaîne antivol un porte-clefs et accroché dessus une bague la clé de chez moi un ouvre-bouteille une fantaisie faite d'une ficelle et une fantaisie en plastique un bracelet en cuir un couteau trois boucles d'oreille un collier avec une tête de mort et un bonnet. Rico.
>
> Sète – île de Thau, stage d'insertion, 1992.

« Vous » : l'adresse et ses miroirs

Le *vous* de politesse à la seconde personne du pluriel est une spécificité française. L'anglais a oublié le *thou* qu'employait encore Shakespeare, supprimant dans son *you* général notre distinction du tu au vous. L'allemand utilise la même singularité, mais la reporte comme l'italien sur la troisième personne du pluriel.

Pas étonnant alors que ce *vous* de politesse, sitôt convoqué, place le texte en situation d'adresse (quand le *tu* d'Apollinaire peut s'appliquer au narrateur lui-même), et mettre cette adresse elle-même à l'épreuve pour ce que le *vous* pose d'irrejoignable entre qui parle et à qui il s'adresse. D'où son utilisation très spécifique, et bien ancienne, dans nos traditions narratives.

Des livres fonctionnant tout entiers sur ce principe. Depuis les grands récits au mode épistolaire, comme *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, jusqu'au domaine contemporain : *La Modification* de Michel Butor, *L'Homme assis dans le couloir* de Marguerite Duras, et *La*

Maladie de la chair, de Bernard Noël, qui pousse ce principe à son extrême, et introduit une passerelle de contenu : le *vous* n'est pas seulement ce qu'on adresse à l'autre, mais la description de ce que fait l'autre, la possibilité, en même temps qu'on note les paroles dites, de noter aussi bien le positionnement corporel du narrateur et de son interlocuteur, que ce qui se passe intérieurement pour chacun et n'est pas dit :

> Vous évitiez ma parole tout en multipliant les tentations capables de briser mon silence. Vous faisiez battre en retraite votre écoute comme s'il vous était possible d'augmenter la profondeur de votre oreille. Vous reculiez devant mes confidences à mesure que, grâce à vous, elles devenaient inévitables et, tant pis pour ma mémoire mise ainsi à l'estrapade par les tiraillements que lui infligeait l'égalité de votre distance et de votre intérêt. Vous faisais-je peur en mêlant mon cœur aux mouvements de l'aveu ou bien vouliez-vous me faire subir je ne sais quelle épreuve de la glace et du feu ? Vous ne pouviez ignorer ce qu'il m'en coûtait ni ce que j'engageais… Vous accepterez, cette fois, que je reprenne tout pour tenter d'y mettre de l'ordre : tout depuis le début. Vous me devez cette attention même si, je le sais, vous ne me devez rien – en vérité, vous me la devez parce que vous ne me devez rien. Vous avez déjà compris que je supplie sous mon air de réclamer.
>
> Bernard Noël,
> *La Maladie de la chair*, Éditions Ombres, 1993.

Dans cette contrainte de commencer chaque phrase par un *vous*, il indique tour à tour, sans distinction de syntaxe, à la fois ce qu'on nomme, ce qu'on dit à l'autre, ce qu'on voudrait dire ou aurait voulu dire à l'autre, ce qu'on pense en disant autre chose, comme ce que nous dit l'autre, ce qu'il fait, ce à quoi on assiste ensemble. Y compris la pure symétrie : si c'est son interlocuteur qui apostrophe le narrateur, la phrase qui s'écrit dans le texte s'écrira aussi par un *vous* identique.

Dans *L'Homme atlantique* de Marguerite Duras (Minuit, 1982), ce fonctionnement est démultiplié : celle qui dit *vous* s'adresse à un acteur auquel elle dicte des indications de mise en scène, mais suggère aussi les paroles à dire. Si ces paroles sont répétées deux fois dans le texte, il devient indécidable : parole que répète l'acteur, parole dite deux fois pour insister, parole qu'on conçoit intérieurement avant de la dire à voix haute pour l'autre ? La relation de hiérarchie entre la narratrice et l'acteur, lequel résiste, ou contredit, ou bien, en acceptant de filmer ce qu'on lui demande, fait que ce bref mais magistral texte permet à Marguerite Duras de conquérir à son terme une figure inédite et extrême, projetant à rebours sa lumière sur tout le livre : « Me rendre la mort plus proche, plus admissible, oui, souhaitable. »

Le texte de Marguerite Duras ajoute à cela un autre espace de fonctionnement : ébauche fictionnelle d'un film, il implique que ce qu'on dit commande à la réalité. Le *vous* y organise la hiérarchie des corps, mais aussi leur spatialisation. L'espace de la parole et celui du geste n'interférant jamais, le texte passe sans cesse d'une catégorie à l'autre, parole dite, geste fait, sans rien déterminer de qui parle à l'intérieur de cette catégorie : on distingue s'il s'agit de se mouvoir, de penser, ou de parler, sans jamais savoir si c'est dit ou imaginé, adressé ou répété, ni pouvoir reconstituer parfois le locuteur.

Le vouvoiement implique de convoquer ainsi l'idée de pouvoir : pouvoir vide parce que l'autre, dans le texte de Duras, s'y refuse. Ici, c'est la résistance à cette hiérarchie de pouvoir qui va devenir le moteur du texte. C'est ce qu'on va proposer aux participants d'affronter : convoquer le *vous* dans une relation de hiérarchie, ou d'auto-

rité, ou de contre-pouvoir, dans laquelle la parole réelle est ou fut bridée et interdite. Le conflit entre ce qu'on dit et voudrait dire va ainsi devenir l'argument du texte.

À noter, dans ce paysage d'hôtel devant la mer, que la surluminosité du paysage rejaillit aussi dans le texte pour l'éblouir : on peut inciter les participants à jouer de cet effet de surexposition. C'est cette lumière en trop, comme celle des projecteurs de théâtre qui vous éblouissent, qui va permettre au texte de ne rien traiter que le face-à-face de deux êtres :

> Vous ne regarderez pas la caméra. Sauf lorsqu'on l'exigera de vous.
> Vous oublierez.
> Vous oublierez.
> Que c'est vous, vous l'oublierez.
> Je crois qu'il est possible d'y arriver.
> Vous oublierez aussi que c'est la caméra. Mais surtout vous oublierez que c'est vous. Vous.
> Vous regarderez ce que vous voyez. Mais vous le regarderez absolument. Vous essaierez de regarder jusqu'à l'extinction de votre regard, jusqu'à son propre aveuglement et à travers celui-ci vous devrez essayer encore de regarder. Jusqu'à la fin.
> Vous me demandez : Regarder quoi ?
> Je dis, eh bien, je dis la mer, oui, ce mot, devant vous, ces murs devant la mer, ces disparitions successives, ce chien, ce littoral, cet oiseau sous le vent atlantique.
>
> Marguerite Duras,
> *L'Homme atlantique*, Minuit, 1982.

Ce qui est formidable dans cet exercice, c'est de pouvoir se limiter comme thème à la seule convocation de cette relation inégalitaire, la hiérarchie ou l'autorité :

> Vous vous êtes trompé
> Vous n'avez jamais compris
> Vous restez en surface sans voir l'intérieur, le bon des gens

> Vous voyez une autre en moi, vous ne me voyez pas
> Vous auriez voulu une autre et je ne suis que moi
> Vous ne dites rien
>
> Centre dramatique national de Nancy,
> avec une classe de première option
> théâtre du lycée Chopin, 1998.

Mais qu'on peut écrire aussi ce qui concerne celui ou celle qui est côté dominé, dans sa solitude et sa tension :

> Vous êtes dans le noir.
> Votre regard se fige.
> Vos nerfs se raidissent et font mal tant ils sont durs.
> Vous croyez que votre corps va exploser. Par quel acte ?
> Vous serrez les poings et assis vous balancez votre corps comme quelqu'un de fou.
> L'explosion est intérieure, ne jaillissent que des larmes de vos yeux.
> Votre tension s'agite à la sienne.
> Vous voulez le calmer en n'étant pas calme vous-même.
> Votre visage se détend avec obligation, vous ne voulez pas être triste encore aujourd'hui.
> Votre sentiment de désespoir s'efface par lassitude.
> Vous êtes calme car vous pensez que votre colère ne sert plus à rien.
>
> Centre dramatique régional de Tours,
> avec une classe de première option
> théâtre du lycée Grandmont, 1996.

La situation d'atelier provoque parfois des résistances. Si cet exercice avec le *vous* les catalyse, tant mieux pour la suite du travail :

> Vous devriez vous regarder en face.
> Vous êtes nul, nul à chier.
> Vous, l'adulte.

L'auteur de ce texte est, depuis, devenue enseignante !

Autre appui sur le pronom : fugue de il *et* elle *mêlés*

D'une des rares tentatives lyriques contemporaines, *La Fable des jours* (Digraphe/Flammarion, 1983) de Jean-Paul Goux, on retient le dispositif narratif : de grandes lancées de paragraphes d'une seule phrase aux incipit récurrents (« il est là… », ou bien, « comme si »), et deux personnages, un homme et une femme, dont chacun à son tour est le centre ou l'objet du paragraphe. Et parmi ces lancées, deux incipit particuliers, une voix nommée *lui*, une autre voix nommée *elle*, semblent immobilisées un instant au-dessus d'un récit qui lui-même organise en fugue une déambulation jamais interrompue. Le principe de la déambulation peut varier : on peut supposer *lui* et *elle* immobiles dans une pièce (penser aux puissants huis-clos de Raymond Carver, dans un motel, ou dans ce texte emblématique, « La maison de chef »), et alors la rupture viendra de ce qu'on ne dialogue pas vraiment, mais que d'une figure à l'autre des phrases on s'est déplacé dans la carte mentale des deux personnages, variante plus rude mais ouvrant à une exploitation théâtrale forte et immédiate.

Le réel qui entoure les personnages ne variera que lentement, et le texte tire de cette lenteur même ses plus puissants effets de diffraction. Surtout, on retiendra le principe formel proposé par Jean-Paul Goux : la phrase continue sans s'interrompre, sans jamais de point, jusqu'à l'interruption par le prochain paragraphe.

On fait ainsi entrer dans une situation dialogique où c'est l'épaisseur de la langue, par le fait accompli de sa continuité, qui sépare les personnages de ce qui les entoure et crée l'ouverture fictionnelle. L'alternance dialogique créant d'autre part une situation narrative assez

forte pour soutenir ce qui émerge de lyrisme par la phrase ouverte, les seules lancées de paragraphes valant pour coupure.

> elle, assise près de lui sur un canapé recouvert d'un tissu à carreaux bleus et blancs légèrement passé comme ceux qu'on tend au dos d'un fauteuil ancien, tenant sur ses genoux un grand livre qu'elle garde ouvert d'une main posée à plat, l'index levé comme on voit aux apôtres des tympans historiés, elle, assise près de lui sans pourtant le toucher, très droite, les jambes serrées et les pieds joints comme une jeune fille venue lui rendre visite et qui…
> lui, l'amant furieux qui se tient près d'elle à l'écart en bordure de forêt, au milieu du vent, et déjà ils ne savent plus compter les mois passés ainsi, et c'est en eux souvent comme autrefois quand des mers et des continents les séparaient, cette douleur à chercher l'autre dans la transparence du regard comme s'il était pour jamais inaccessible, cette passion mise à souffrir comme si c'était là le signe par excellence grâce à quoi ils peuvent toucher la certitude d'aimer, lui, l'amant furieux et grave…
>
> Jean-Paul Goux, *La Fable des jours*,
> Digraphe/Flammarion, 1983.

Enfin, les pratiques d'écriture ne sont pas bouleversées de façon radicale par leurs avatars techniques. La multiplication des épreuves d'imprimerie corrigées état après état, puis édition après édition, par Balzac, anticipe à peine les stratégies d'utilisation du traitement de texte. L'obstacle n'est pas dans le premier jet d'une écriture, il est dans la prise de distance qui conduit à la réécriture. Ou, lors de ce premier jet, dans une prise de distance immédiate d'avec le spontané, le raturable. Horaires, matières, machines, versions, chaque auteur a ainsi sa façon de se tromper lui-même pour que le texte parvienne à l'autonomie. On sait que Valère Novarina pourra se donner comme contrainte d'écrire un livre uniquement le jour, et le suivant uniquement de nuit.

Que Jean Échenoz, après chaque état d'un projet de livre, en fait un tirage imprimante, et efface le fichier de son ordinateur pour se contraindre à une recopie intégrale, et que ce processus il se l'imposera plusieurs fois, au moins trois. Jean-Paul Goux écrit sans marge, sur la surface totale de la feuille. Il avance son texte de telle façon (en tout cas, il a utilisé ce procédé) qu'une correction ou un retour en arrière soit impossible, que chaque phrase posée doive conditionner la suivante. En tout cas, c'est une contrainte graphique qu'on peut proposer aux participants pour cet exercice : préparer la feuille qu'ils rendront entièrement recouverte, sans nulle marge ni rature, sans complément qu'on puisse rajouter rétrospectivement : vraiment un art de la fugue.

QUATRIÈME CERCLE : L'IMAGE, LA PAROLE, LE TEMPS

Avec Claude Simon : le réel comme image

La photographie est une pratique qui a mis longtemps à percer dans la fiction. Malgré une page visionnaire de Balzac sur Daguerre en 1834 dans *Le Père Goriot*, et malgré le bref chapitre des *Curiosités esthétiques* chez Baudelaire (mais sans rien de visionnaire comparé à son *Peintre de la vie moderne*, sur les croquis de guerre de Constantin Guys : Baudelaire passe à côté de la dimension artistique de la photographie naissante), rien chez Nerval ni dans les proses de Rimbaud, alors que lui-même au Harar se fait photographe, et qu'on peut suivre dans ses lettres tout le cheminement depuis la commande, entre théodolite, baromètre et longue-vue (« qu'il me fasse envoyer ici un appareil photographique complet, dans le but de le transporter au Choa, où c'est inconnu et où ça me rapportera une petite fortune en peu de temps, 28 septembre 1882 »), à la réception du matériel (« je sais très bien ce que coûte un appareil seul : quelques centaines de francs. Mais ce sont les produits chimiques, très nombreux et chers et parmi lesquels se trouvent des composés d'or et d'argent valant jusqu'à 250 francs le kilo, ce sont les glaces, les cartes, cuvettes,

les flacons, les emballages très chers, qui grossissent la somme, 8 décembre 1882 »), la lecture du manuel indispensable (« un traité de topographie – et non de photographie, j'ai un traité de photographie dans mon bagage, 15 janvier 1883 »), jusqu'à l'envoi des premiers résultats (« ci-inclus deux photographies de moi-même par moi-même, 6 mai 1883 ») de Rimbaud photographe, qui n'a pas obtenu la fortune prévue. Il reste que, muséalement, ce 6 mai 1883, ce texte célèbre doit être le premier d'un grand auteur à introduire dans la langue la description d'une photographie, c'est-à-dire transposition dans un univers de signe d'un autre univers de signe, lequel a déjà pour fonction de représenter. Renversement qui prend aujourd'hui une considérable importance : on utilise l'habitude chez le destinataire du texte de manier une représentation du réel, la photographie, pour construire à distance une représentation intérieure à effet de réel, qui pourra alors se passer de l'existence matérielle d'une photographie, et tirer son effet de fiction de la seule description d'image, mais emprunter à la photographie comme la caution, pour la fiction, que ce qu'elle décrit est vrai.

> Ces photographies me représentent, l'une, debout sur une terrasse de la maison, l'autre, debout dans un jardin de café ; une autre, les bras croisés dans un jardin de bananes. Tout cela est devenu blanc, à cause des mauvaises eaux qui servent à laver. Mais je vais faire de meilleur travail dans la suite. Ceci est seulement pour rappeler ma figure, et vous donner une idée des paysages d'ici.
>
> Arthur Rimbaud, « Lettre du 6 mai 1883 »,
> *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

Pourtant, de tous les grands auteurs du XIX[e] siècle on connaît depuis bien avant cela le visage, puisqu'ils ont

posé pour Nadar ou Carjat (voir dans les écrits de Nadar ce que Balzac improvisait, pendant les séances de pose, sur le portrait photographique). Mais si le texte ci-dessus appartient aux lettres de Rimbaud, et non à son œuvre, c'est Lautréamont qui devient le précurseur, par ce très étrange passage de l'ouverture du chant III de *Maldoror*. Il utilise en effet, pour noter à mesure de la narration elle-même son principe de fonctionnement et d'expansion, le très précis vocabulaire technique de la photographie dans l'instant même de sa révélation (« l'image flottante du cinquième idéal se dessine lentement, comme les replis indécis d'une aurore boréale, sur le plan vaporeux de mon intelligence »), parlant de « cuves », de l'« œil oblique », de « cercles concentriques » pour disposer à la surface même de son texte ses personnages « brillant d'une lueur émanée d'eux-mêmes », avant, quelques pages plus loin dans le même troisième chant, de convoquer l'instant de la prise de vue, en reconstruisant explicitement une « chambre obscure, » avec la phrase récurrente « et mon œil se collait à la grille avec plus d'énergie » et l'apparition d'une « lueur phosphorique » pour sa fameuse scène du cheveu : même si Isidore Ducasse est familier de ces emprunts à des manuels techniques ou scientifiques, zoologie, chimie, mathématiques qu'on a pu pour la plupart identifier, la performance et l'intuition sont remarquables. Rien chez Mallarmé non plus. C'est seulement chez Proust, et alors elle est liée à la mort, à la cessation de l'être, que la photographie intervient en tant que telle dans la fiction, quand Saint-Loup rapporte au narrateur le visage de sa grand-mère juste décédée, et qu'il avait traitée de coquette parce qu'elle s'était apprêtée pour la pose.

Jusqu'alors la transmission de connaissance et d'informations passait aussi principalement par le récit. Nous ne pouvons certainement pas, à échelle de temps si rapprochée, mesurer encore assez bien le bouleversement mental et langagier qu'a produit, depuis quelques décennies, la circulation autonome des images.

Les pistes, bien sûr, sont multiples pour travailler à partir de photographies, ou sur la photographie. Et on peut y revenir plusieurs fois dans un cycle, tant chaque fois le rapport au réel s'exprimera puissamment. Il y a aussi de nombreuses pistes pour mener l'atelier d'écriture conjointement à la présence d'un photographe.

Ce qu'on voudrait proposer ici, c'est de traiter le texte comme photographie. Le penser d'abord comme surface, et les mots comme occupation d'espace. Essayer donc de déplacer tout aussi bien notre perception visuelle du texte comme lecture simultanée d'un bloc (comme Mallarmé pouvait dire : « l'unité, c'est la page ») et essayer de penser à cette manière de percevoir le texte avec les outils mentaux de la perception visuelle, dès la genèse de notre écriture. Tenter que ce qu'on représente, la photographie, conditionne le texte jusque dans ses ponctuations (ici, le refus de certaines majuscules), son grain (la répétition « ceux qui jouent jouent »), le rapport entre instant et durée répété entre constat et supposition (« ce qu'on peut déduire »).

> Prose de la photographie
> La photographie représente une cour d'école à platanes, et marronniers. C'est l'automne ; quelques bogues de marrons sont à terre. Le photographe de la photographie a saisi des enfants en tabliers noirs. certains jouent. D'autres regardent ; car ceux qui jouent jouent aux barres. Je suis sur la photographie, ma position marquée d'une croix. Je viens juste de me mettre à courir, à partir de mon camp (c'est ce qu'on

> peut déduire de ma position, si on a une connaissance, même sommaire, du jeu de barres)…
>
> Jacques Roubaud,
> *Autobiographie, chapitre dix*, Gallimard, 1977.

Mais on va s'appuyer aussi sur l'objet représenté par le texte, la photographie assemblage de pigments selon une largeur de grain précise, pour explorer une composante importante de la langue : écrire sans ponctuation, pour se contraindre mieux à cette tension de surface des mots, dont le rythme et la texture s'organiseront sans autre appui qu'eux-mêmes. Ce passage par l'écriture sans ponctuation est nécessaire pour appréhender concrètement l'idée de rythme interne de la langue, ce qui, pour sa construction même, passe par un appui sur le temps propre de prononciation et l'ordre des mots plutôt que sur les repères visuels des signes diacritiques. L'écriture sans ponctuation implique d'en passer par une apparente déconstruction, mais on croise à nouveau ici un point d'origine de l'écriture, un appui sur la seule scansion. L'impossibilité même de clore le texte ou boucler la phrase deviendra un principe neuf d'expansion, une manière de sentir ce mouvement de bascule en avant qu'est le récit. Quand on reviendra à la ponctuation, nul doute qu'on l'utilisera avec une conscience accrue de son rôle propre. Des enseignants rétorquent parfois qu'une telle proposition va au rebours de ce qu'ils s'efforcent de construire : la maîtrise même de la ponctuation, un des critères historiques les plus variables de la langue, impose de comprendre de façon dynamique ce qu'elle a pour tâche de *régler*, au sens musical du mot : dans la genèse de sa propre écriture, ce qui ne nous choque plus, dans l'absence de ponctuation, pour un texte poétique de Cendrars ou d'Apolli-

naire que le vers découpe, garde l'apparence d'un défi pour la prose narrative. Je suis persuadé du contraire : et c'est le paragraphe alors dont on va éprouver, comme pour le vers chez Cendrars, la force de coupe et rupture, l'effet de cadre. J'en veux pour preuve cette phrase admirable de Proust, dans cette magistrale leçon qu'est son article « À propos du style de Flaubert » (*Nouvelle Revue française*, 1920), qui n'est certainement pas une phrase longue, mais où la disparition de la ponctuation interne est liée au fait qu'il y parle mimétiquement de cet appui sur le son même des mots pour organiser la force de la phrase : « Mais nous les aimons ces lourds matériaux que la phrase de Flaubert soulève et laisse retomber avec le bruit intermittent d'un excavateur. » À rapprocher de la réponse de Proust à cette « Enquête sur le renouvellement du style » (*La Renaissance littéraire, politique, artistique*, 1922) où les points et les virgules reviennent, là encore pour désigner l'écriture elle-même, mais comme juste et légèrement portés par le mouvement propre de la phrase. C'est cela, qu'on peut apprendre en se privant, le temps d'une séance, de toute ponctuation (il m'arrive, dans le temps de lecture, de demander aux participants de prononcer à voix haute le nom des signes diacritiques, *point*, *virgule* : l'exercice est vraiment riche aussi pour partir à la maîtrise de la ponctuation).

> On doit être préoccupé uniquement de l'impression ou de l'idée à traduire. Les yeux de l'esprit sont tournés au dedans, il faut s'efforcer de rendre avec la plus grande fidélité possible le modèle intérieur. Un seul trait ajouté (pour briller, ou pour ne pas trop briller, pour obéir à un vain désir d'étonner, ou à l'enfantine à volonté de rester « classique ») suffit à compromettre le succès de l'expérience et la découverte d'une loi. On n'a pas trop de toutes ses forces de soumission au réel, pour

> arriver à faire passer l'impression la plus simple en apparence, du monde de l'invisible dans celui si différent du concret où l'ineffable se résout en claires formules.
>
> Marcel Proust,
> réponse à une « Enquête sur le renouvellement du style »,
> *La Renaissance littéraire, politique, artistique*, 1922.

En exemple de ce bouleversement potentiel de toutes les catégories d'action mentale du récit par la circulation autonome des images, je propose un texte extrait de *Histoire* de Claude Simon, livre en général méconnu d'un auteur fondamental de notre modernité, où cette exploration des images, traitées pour telles, devient matière même du livre, dans sa brutalité et ses brillances, grâce justement à cette manière de défaire la prose en deçà de toute ponctuation autre que la coupe du paragraphe.

> et sept heures du matin le ciel blanc la mer d'argent un gros bateau là-bas montrant sa poupe embossé des voix noires une mélopée noire des cris un groupe noir pataugeant éclaboussant ahanant tirant sur les cordes deux grosses barques s'élevant retombant dans les rejaillissements d'écume tiède Passage de la Barre – Côte Est de Madagascar
> […]
> et onze heures du matin à Zanzibar : Water carriers at the pipe des négresses aux cheveux courts crépus remplissent des bidons de tôle à un robinet placé sur un socle de ciment et derrière elles un mur lépreux décrépit avec deux fenêtres garnies de barreaux les bidons s'entrechoquent avec un bruit creux le soleil tellement violent que l'une des femmes se protège le visage à l'aide d'un bidon vide une autre vêtue d'un tricot moutarde déchiré s'éloigne de la fontaine un bras pendant tiré vers le sol par sa charge le corps penché de l'autre côté pour l'équilibrer le bras libre horizontal en balancier
>
> Claude Simon,
> *Histoire*, Minuit, 1967.

L'image est trop omniprésente désormais pour qu'on se contente d'énoncer une contrainte formelle. Le repli

est trop facile sinon sur des images toutes prêtes, et trop lisses. Je demande que l'affect soit le principe de sélection des photographies sur lesquelles on va choisir d'écrire. Le thème suivant est sans doute le plus riche : les cinq premières photos qu'on connaît de soi-même. Va compter d'abord l'environnement graphique : murs, ciels, relation avec celui qui fait la photo, habits, jouets, autres personnages, même partiellement déchirés. On intégrera dans cette liste l'objet photographique lui-même : cadre, papier, marges, bords, annotations, jaunissement et pliures, etc. Ce thème paraît élémentaire, mais peut se révéler de grande violence (celle qui dans sa famille d'accueil n'a jamais été photographiée, celui qui répondra par son image déformée dans le robinet du lavabo collectif de l'institution où les miroirs même étaient absents ; le vieil homme qui se souvient que la seule photographie évoquant son père était une photo déchirée par le milieu par sa mère, où passait cependant le genou sur lequel l'enfant était assis ; celui qui se voit rendre par la FNAC avec la mention « non facturée » un autoportrait flou fait dans une circonstance pour lui majeure, etc.) : simplement parce qu'on fait du sujet, qui reste l'enjeu principal de l'écriture, un objet second dans l'écriture, où tout ce qui viendra s'écrire sera d'abord ce qui ne concerne pas ce sujet lui-même : un visage s'écrit avec la vie, et sur ces premiers visages qu'on connaît de soi-même, il n'y a rien d'écrit.

J'amène souvent aussi lors de ces séances des photographies du Japonais Iroshi Sugimoto, qui a fait tout autour du monde, au bord de toutes les mers, strictement la même image, deux tiers eau, un tiers ciel. Toujours le même principe pour la photo, rien d'autre de représenté, même cadrage, même hauteur du pied, et

travail magnifique, jamais semblable. Sugimoto accompagne ses photographies de narrations envoyées à ses commanditaires, qui produisent toutes les conditions concrètes de la prise de vue, voyage, transports et accès, météorologie, hôtels et repas. Là aussi s'ouvrent de belles pistes, pour qu'un texte appliqué à une photographie qu'on a faite soi-même s'appuie sur la narration des circonstances au plus précis de la prise de vue, pour que le cliché lui-même soit fixé à l'intérieur du texte, comme un arrêt provoqué du temps et du mouvement.

Si je n'en parle jamais en présentant forme et thème de la séance, l'intérêt adjacent, mais majeur aussi, de cette voie d'exploration, c'est que les textes issus de descriptions de photographies, par effet de cadre en particulier, et par la distance, toujours lisible dans le texte, du représenté et de ce qu'il représente, apprennent à manier narrativement des objets extrêmement complexes, figures de groupe, tensions entre personnages, ébauches saisies de mouvement, écriture de décor purement visuel et d'objets détachés. En fin de séance, dans le temps de lecture des textes, c'est sur cet aspect-là que je fais principalement porter mes commentaires.

J'insiste sur la richesse potentielle de ce texte de Claude Simon, parce qu'il est un texte de transition, ouverture par le dedans de la syntaxe à un dépli de la représentation, qui nous permet d'accorder avec la plus grande précision son point de netteté, sa focale, non pas sur le monde, mais sur l'objet qui l'a saisi dans un instant donné. Ce qu'il y a hors cadre, nous ne le saurons pas. Pourtant, paradoxalement, lorsqu'on lira les textes, on mettra les participants devant une autre bascule majeure ; les textes, parce qu'ils explorent un instant arrêté du monde, en déploient la complexité, l'espace

global des relations à un point, en un instant, et l'appui autonome sur l'illusion créée par le texte remplace le réel qui en fut la source. On est passé dans l'univers de la fiction, par ce découpage de cadre, par cette mise à distance des signes. On est dans le roman, un petit fragment de roman, parce que l'interrogation portait tout entière sur la représentation, et non sur le réel.

Variations sur l'usage de la photographie : Minyana, Guibert, Barthes

J'apporte toujours avec moi, lorsque je souhaite faire travailler un groupe sur cette notion de réel arrêté et cadré par la photographie, le livre de Roland Barthes, *La Chambre claire* (Le Seuil, 1981). Simplement pour dire que ce livre, essentiel quant à notre possibilité de théoriser la photographie, est très récent par rapport à l'histoire plus ancienne de la photographie : qu'il s'agit d'une histoire encore à écrire. Les quarante-huit chapitres de Barthes sont consacrés chacun à un mode, une façon d'établir la photographie dans son rapport au monde, à ce qu'elle fixe du monde comme à la façon dont elle s'inscrit par rapport à celui qui la regarde. L'idée même de classement déplace immédiatement notre mémoire, notre catalogue mental de photographies. Ce qui est indifférencié passe par la diffraction d'un prisme.

Ainsi, *L'Image fantôme* d'Hervé Guibert (Minuit, 1983), publiée juste après le livre de Barthes. Son travail de critique photographique, en particulier ses chroniques pour *Le Monde*, est paru récemment. Dans *L'Image fantôme*, il ne s'agit pas de ce travail critique, énonciation « sur » la photographie, mais bien du chemin intérieur que déplacent en nous l'accumulation mentale des images, et le déplacement du rapport au monde qui

s'en induit. Hervé Guibert photographie sa mère malade, elle s'apprête et pose, et ce qu'ils traversent tous deux lors de cet instant est une rencontre à rebours de toute la pesanteur familiale. Lorsqu'il veut développer la photo, il constate que la pellicule, mal enclenchée, est restée enroulée : la préparation et le geste de la photographie ont remplacé l'image qui n'existera pas.

Chez Guibert, soixante-quatre chapitres qui correspondent chacun non, comme chez Barthes, à une définition du rôle ou du statut de la photographie, mais à l'inventaire matériel de l'image. Photos d'identité, photomatons (comme le peintre Bacon ou le poète Queneau les pratiquaient aussi), radiographies médicales, planches contact, album ou carton de photos, le Polaroïd, la retouche, la séquence, l'autoportrait, la photo-souvenir : l'éclatement proposé par Hervé Guibert n'est pas un simple inventaire et jamais un jeu formel. Il est ce prisme par quoi l'image nous apprend nous-mêmes et notre corps. Mais c'est la dispersion et le prisme qui les débusquent, parce qu'on convoque les formes matérielles différentes de l'image, qu'on pousse à bout cet inventaire pour soi-même, et qu'on tâche à chaque fois de savoir à quelle photographie précise cela correspond dans ce qu'on en garde au-dedans, et ce qu'on en a appris : il y a encore dans la table des chapitres l'image amoureuse, l'image érotique, l'image pornographique, l'image parfaite, les *diapos*, l'appareil, ou le fait divers («l'exercice barbare»)…

L'étrange avec ce livre, c'est la façon dont il agit simplement en déplaçant notre position intérieure par rapport à notre mémoire des images : en prenant distance et tentant de les classer, elles surgissent.

Et peu importe qu'on revienne, pour l'exercice luimême, à cette contrainte d'une écriture sans ponctua-

tion, ce que ne fait pas Hervé Guibert, mais qui ouvre une telle adéquation entre le grain de la photo et la lettre ou le mot sur l'espace blanc de la page. Ainsi, par exemple, en proposant ces photographies dites par Philippe Minyana dans *Habitations / Pièces* (Éditions théâtrales, 2001), où le « pièces » vaut autant pour le rapport aux lieux qui lui servent de matière que pour l'affirmation théâtrale. Une photographie dite par un acteur à quelqu'un qui l'imagine sans la voir, c'est l'essence de ce travail auquel nous procédons, convocation de nos représentations mentales et mémorisation des images, et comment le langage s'en approprie et les reconstruit comme fiction pour un autre :

> I
> L'entrée de la villa
> photographiée par Jean-Claude
> Le narrateur commente la photo.
> Annie devant la porte jupe et cardigan la porte verre sable et traverses en alu laqué foncé à gauche mur de refend devant le mur coin bureau au sol grès crème
> Vision de Jean-Claude
> j'ai vu Annie couchée morte dans l'entrée
> Propos recueillis lors de la fameuse affaire
> Le narrateur commente la photo.
> Dans l'entrée à gauche cinq placards plafond lambrissé la porte d'entrée étant composée de nombreux vitrages la lumière palpite dans l'entrée l'agencement de l'entrée rend la villa originale chaleureuse
>
> Philippe Minyana,
> *Habitations / Pièces*, Éditions théâtrales, 2001.

Où le dispositif graphique qui relie la photographie à l'acteur qui la dit permet une autre variation pour l'exercice : le commentaire du narrateur, qui peut être complètement décalé de la réalité, passer à l'onirique, au fantasme.

Ponge, la langue des choses

Au centre de l'image, de la parole, du temps, l'objet muet, la réalité opaque du monde. En dépliant et en installant sa tension propre dans l'espace de la représentation, c'est un peu de l'énigme du monde au-delà du langage qu'on cherche à capter : d'où l'importance de Francis Ponge.

Le statut des choses dans la description romanesque est une marche constante, un permanent déplacement de la frontière entre la littérature et l'état brut du monde, c'est cette frontière qu'on peut explorer en prenant l'objet même comme but et lieu de l'écriture. En travaillant sur cette frontière, et en proposant à l'écriture de s'immerger dans l'objet, c'est sur le statut du sujet dans la langue qu'on travaille : l'enjeu est suffisamment important pour en proposer ici trois approches distinctes.

Prendre conscience que ce qu'on utilise dans un récit n'est pas la réalité d'un objet, mais que la langue ne se réfère qu'à elle-même. Inversement, le nom des choses, dans un récit, n'est jamais seulement ce nom, mais un phénomène complexe d'appel à la représentation intérieure du lecteur.

C'est ce qui fait l'étrange beauté souvent de Rabelais, qui ne peut convoquer chez celui qui le lit une acceptation préétablie de ce à quoi ses mots réfèrent, s'ils n'ont jamais eu avant lui d'existence écrite. Le plus bel exemple qu'il donne de ce fonctionnement par quoi sa prose doit littéralement mimer ce à quoi réfèrent ses mots, c'est peut-être sur le mot phare, dérivé pourtant d'un néologisme grec très simple :

Tous les mots sont adultes

> Phares. Haultes tours sus le rivaige de la mer, esquelles on allume une lanterne on temps qu'est tempeste en mer pour addresser les mariniers, comme vous povez veoir à la Rochelle & Aigues Mortes.
>
> Rabelais,
> « Briefve declaration d'aulcunes dictions
> plus obscures contenues au present livre »,
> in *Le Quart Livre*, Michel Fezandat, 1552.

En présentant le livre de Francis Ponge, *Le Parti pris des choses* (Gallimard, 1942), c'est ce qu'on peut gagner en confiant le récit de l'objet à l'objet qu'il nomme, en retournant contre le locuteur une adéquation poussée le plus loin possible du récit et de l'objet, qu'on va proposer d'explorer. La seule règle : épouser la réalité, la serrer au plus près. Voyager à l'intérieur de l'objet. On relit quelques-uns des textes les mieux connus de Ponge : la cigarette, le cageot, le pain.

Chaque rupture importante de l'histoire littéraire, quand elle s'annonce, se présente de façon complexe, par des fissures, des explications qui plus tard seraient superflues. Mais Francis Ponge, qui a le génie d'abord d'explorer par des textes rétrospectifs, séparés de ses poèmes, les quelques-uns qui, au sein même du *parti pris des choses*, sont cette rupture, aura une nouvelle audace : cette dualité de registre qui est la sienne dès 1933, après qu'une « Introduction au galet » a complété la stupéfiante écriture du « galet », il va en faire la signature de son approche poétique, le moteur même d'une démarche qui trouvera dans cette balance incessante entre texte poétique et commentaire du texte poétique son propre appui pour se radicaliser. Qu'on se reporte au texte sur le *verre d'eau* dans *Méthode* (texte de 1948, publié par Gallimard en 1961), ou à l'étonnant *Une figue de paroles et pourquoi* (Digraphe/Flammarion, 1977).

Quatrième cercle : l'image, la parole, le temps

En citant le texte « Rhétorique », écrit en 1929, et publié seulement en 1942 avec *Le Parti pris des choses*, c'est cette volonté délibérée de Ponge qu'on peut souligner :

> Les paroles sont toutes faites et s'expriment : elles ne m'expriment point. C'est alors qu'enseigner l'art de résister aux paroles devient utile, l'art de ne dire que ce qu'on veut dire, l'art de les violenter et de les soumettre. Donnez tout au moins la parole à la minorité de vous-mêmes. Soyez poètes.
>
> Francis Ponge,
> *Rhétorique*, in *Proêmes*, Gallimard, 1948.

Compte donc moins le poème lui-même que de pouvoir écrire comme à main double l'objet, et la démarche qui nous y conduit, les obstacles par quoi il nous résiste. Le poème évidemment :

> Mais au contraire l'eau, qui rend glissant et communique sa qualité de fluide à tout ce qu'elle peut entièrement enrober, arrive parfois à séduire ces formes et à les entraîner. Car le galet se souvient qu'il naquit par l'effort de ce monstre informe sur le monstre également informe de la pierre. Et comme sa personne encore ne peut être achevée qu'à plusieurs reprises par l'application du liquide, elle lui reste à jamais par définition docile.
> Terne au sol, comme le jour est terne par rapport à la nuit, à l'instant même où l'onde le reprend elle lui donne à luire. Et quoiqu'elle n'agisse pas en profondeur, et ne pénètre qu'à peine le très fin et très serré agglomérat, la très mince quoique très active adhérence du liquide provoque à sa surface une modification sensible. Il semble qu'elle la repolisse, et panse ainsi elle-même les blessures faites par leurs précédentes amours. Alors, pour un moment, l'extérieur du galet ressemble à son intérieur : il a sur tout le corps l'œil de la jeunesse.
>
> Francis Ponge,
> « Le galet », in *Le Parti pris des choses*,
> Gallimard, 1942.

Mais ce commentaire qui le suit à courte distance et nomme l'enjeu pour le poète :

> Comme après tout si je consens à l'existence c'est à condition de l'accepter pleinement, en tant qu'elle remet tout en question ; quels d'ailleurs et si faibles que soient mes moyens comme ils sont évidemment plutôt d'ordre littéraire et rhétorique ; je ne vois pas pourquoi je ne commencerais pas, arbitrairement, par montrer qu'à propos des choses les plus simples il est possible de faire des discours infinis entièrement composés de déclarations inédites, enfin qu'à propos de n'importe quoi non seulement tout n'est pas dit, mais à peu près tout reste à dire.
> Je propose à chacun l'ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses, une invasion de qualités, une révolution ou une subversion comparable à celle qu'opère la charrue ou la pelle, lorsque, tout à coup et pour la première fois, sont mises au jour des millions de parcelles, de paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes jusqu'alors enfouies. Ô ressources infinies de l'épaisseur des choses, rendues par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots !
>
> Francis Ponge,
> « Introduction au galet », in *Le Parti pris des choses*,
> Gallimard, 1942.

Au point de rendre compte par l'écriture de ce que l'écriture elle-même a déjà exploré du même objet, et comment :

> Du peu d'épaisseur des choses dans l'esprit des hommes jusqu'à moi : du galet, ou de la pierre, voici ce que j'ai trouvé qu'on pense, ou qu'on a pensé de plus original : Un cœur de pierre (Diderot) ; Uniforme et plat galet (Diderot) ; Je méprise cette poussière qui me compose et qui vous parle (Saint-Just) ; Si j'ai du goût ce n'est guère / Que pour la terre et les pierres (Rimbaud).
>
> Francis Ponge,
> « Introduction au galet », in *Le Parti pris des choses*,
> Gallimard, 1942.

Chercher un objet, non par la pensée, mais en le laissant s'imposer à nous-mêmes par cette secrète connivence avec notre art de dire en constitution. Et entrer dans cet objet, au plus exact de ce qu'il est, pour être mis en présence de cette métaphore, mais sans l'avoir construite. Et quand bien même les objets d'aujourd'hui sont complexes, et normalisés par la fabrication en série :

> Elle est rose fluo, avec des autocollants Oxbow. Je tiens personnellement à ma moto qui m'appartient et que je ne prête à personne. C'est un CR 250 Honda, j'ai été obligé de la commander, parce que je voulais cette couleur-là. C'est celle-là qui me plaisait…
>
> Centre dramatique régional
> de Tours, Tiers Lieu, 1997.

L'objet peut être élémentaire (la montre, le crayon), ou purement géométrique (l'alliance), à nous de prouver qu'en écrire soit possible. Je me souviens, une des premières fois que j'essayais ces exercices, à Lodève en 1993, d'avoir pris l'exemple de la montre comme d'un objet toujours identique à lui-même dans son fonctionnement et ses principes, pour expliquer comment chacun dispose pourtant, pour la sienne, d'une histoire : achetée où, offerte par qui ? Un jeune chômeur faisait toujours non de la tête, au point que je lui ai demandé pourquoi : sa fierté était la possession d'une montre dont les aiguilles tournaient en sens inverse de la norme. Alors une autre dans le groupe a fait sonner une montre qui imitait le cri du coq, tandis qu'une troisième, malvoyante, a fait démonstration de la sienne, qui donnait l'heure en parlant. Depuis, je suis plus prudent dans mes exemples. Voici, en écho au *Galet* de Francis Ponge, un

texte écrit en atelier illettrisme à la Boutique d'écriture de Montpellier :

> Un jour en rentrant de l'école mon fils m'a ramené un galet d'une sortie à la plage : « Maman, regarde ce que je t'ai amené, une pierre. » Et moi je dis à mon fils : « Ce n'est pas une pierre, c'est un galet. » Je l'ai posé sur le buffet de la salle de séjour, il est gris et blanc. Depuis que mon fils me l'a donné, j'y tiens beaucoup. Ma sœur me dit : « Jette cette pierre. » Et je lui dis : « Non, car c'est mon fils qui me l'a ramenée et ça restera là en souvenir de mon fils. » Si ma sœur me l'avait jetée, j'aurais beaucoup de peine car mon fils me dit des fois : « Maman, tu te rappelles quand j'étais à l'école, que j'avais six ans. » Il me dit des fois : « Ça fait deux ans ou trois ans ? » Et chaque année il me le dit.
>
> La Boutique d'écriture,
> Montpellier-La Paillade, 1994.

Variation 1 : Jean-Loup Trassard : « Absolument mystérieux »

Seconde approche : dans *L'Espace antérieur* (Gallimard, 1993), Jean-Loup Trassard compose un livre entier sur une suite de brefs textes tous liés à un objet d'enfance. C'est à leur recherche qu'il part, projet qu'énonce la quatrième de couverture du livre :

> Qui ne connaît ces éclosions en surface de la mémoire d'images montées du fond, lumineuses, étonnamment précises quoique assiégées de flou, silencieuses ? Si vous capturez ces images, entreprenez par exemple de les retenir par l'écriture, les armoires du fond demeurent entrouvertes, et la mémoire, sorte d'étang obscur, laisse affleurer d'autres images qui, une à une, se détachent du passé, traversent l'opaque, doucement surgissent, aujourd'hui s'imposent à la rêverie… Et là, sur chaque page à écrire d'abord, puis à lire, s'ouvre un temps de lenteur perdue. Au moment où la vie si dangereusement accélère, tremblent, encore pénétrables, des après-midi d'été qui paraissent infinies.
>
> Jean-Loup Trassard,
> *L'Espace antérieur*, Gallimard, 1993.

Quatrième cercle : l'image, la parole, le temps

C'est une sorte de musée secret venu de l'enfance que Jean-Loup Trassard élabore, par les objets conservés mentalement, détournés parfois de leur fonction première (la crème qu'au dessert on mange dans l'assiette retournée, la poche de la culotte courte, la tartine du goûter). La seconde approche de ce monde de l'objet sera donc centrée sur la mémoire, collection de ces objets dont on va retrouver l'image et l'existence en s'immergeant dans ce qui n'est plus, du temps d'abord, des objets ensuite. On peut parler même à des collégiens, même à des élèves d'école primaire, de ces objets qu'ils ont eus et qu'ils n'ont plus.

> Sur le fond des assiettes retournées – le service de cuisine était en grosse faïence couleur crème – c'est ainsi qu'elles mangeaient leur dessert plus souvent, pour avoir moins de vaisselle à laver. Quand le café était servi mon père disait de fermer la seconde porte entre salle à manger et cuisine, une porte de bois épais, afin que leurs cris ou rires ne gênent pas la conversation…
>
> Jean-Loup Trassard,
> *L'Espace antérieur*, Gallimard, 1993.

Ou juste l'univers de sensations liées, sinon à la chose, à son nom :

> Du pain très cuit, croûte de préférence, en telle quantité que le bouillon disparaisse, tout entier bu par les croûtes trempées, brunes ou noires, qu'il écrasait avec sa cuiller en bouillie épaisse, un morceau de beurre, un peu de crème fraîche, le régal de mon père, qu'il appelait panade.
>
> Jean-Loup Trassard,
> *L'Espace antérieur*, Gallimard, 1993.

La beauté de ce qu'écrit Trassard fait qu'on lit son livre de la même façon passionnée qu'on lirait un roman : on passe d'un objet à un autre sans plus s'aper-

cevoir qu'il s'agit d'une succession de textes tous très brefs, parfois une page, le plus souvent deux pages, parfois trois pages, et exceptionnellement quatre. Précisément le format habituel de textes collectés au terme d'une séance d'atelier d'écriture, dans son temps limité. Par ce livre, on peut faire lever un autre niveau d'interrogation pour les participants, interrogation que bientôt, à partir des textes accumulés, on travaillera vraiment comme enjeu spécifique : comment passer d'une collection de textes brefs à une écriture continue de large format ?

Autre proposition possible à partir de ce livre magnifique, suggérer que la description la plus précise de l'objet le produise comme énigme, sans nommer, et que la précision même du texte ne serve qu'à renchérir sur l'inconnu, construire l'objet comme explication toujours refusée, à portée de langue et repoussée pourtant, une de ces devinettes graphiques comme le proposaient ces images d'Épinal au profil de bandit caché dans les feuillages :

> Deux petites poches à ma culotte courte. De l'une je sortais pour le regarder l'objet parfait et énigmatique. J'étais sur l'herbe de notre pré, celui qui touche le jardin, où sont quatre poiriers à cidre, et j'avais ce souvenir du lointain. Absolument mystérieux. Bleu assez pâle, ou surtout terni par l'usure. Un côté bombé, l'autre moins, c'était presque rond. Rencontré entre vagues et page… je me souviens que je savais plus… pas une pierre ou alors très riche, pas un coquillage malgré formes, couleurs, nacres versées sur le sable par le bord agité de la mer où je n'entrais pas. Dans ma paume cette presque boule usée, c'était parcelle de l'inconnu sans contours que je tenais. Là sur l'herbe, entre les poiriers, peut-être cinq ans, une rêverie vague.
>
> Jean-Loup Trassard,
> *L'Espace antérieur*, Gallimard, 1993.

Quatrième cercle : l'image, la parole, le temps

Voici trois exemples de textes issus de cette confrontation, qui fascine encore plus lorsqu'elle se risque dans ce qui n'a jamais eu forme écrite, soit que le quotidien seul en traite oralement, soit que le besoin même de nommer n'ait jamais préexisté à l'atelier. Le premier est d'une enseignante d'Agadir :

> Deux baguettes tailladées dans un vieux balai qui ne servait plus, attachées par l'un des lacets des baskets de mon frère. Le pan d'un caftan que ma mère ne portait plus, couleur turquoise à rayures dorées cousu grossièrement avec un fil argenté confectionnant ainsi un habit de fête.
> La tête ? Un ruban blanc que ma mère m'avait rapporté d'un moussem et dont elle se servait pour m'attacher les cheveux, enroulé et retenu par une épingle.
> En guise de chevelure, des restes de laine, couleur noire, collés sur la tête avec de la résine recueillie sur le tronc d'un arbre planté près de mon école coranique.
> Le visage ? C'est ce qui m'a donné le plus de peine. Il avait fallu attendre que mon père achète un nouveau pain de sucre, en décolle l'étiquette rouge, la malaxe avec quelques gouttes d'eau pour en extraire un liquide écarlate et m'en servir pour dessiner la bouche et colorier les joues.
> Deux paillettes bleues, volées au foulard de ma mère, servaient pour les yeux.
> Un morceau de charbon, écrasé, malaxé, faisait l'affaire pour les cils et les sourcils.
> Cette poupée qui avait peuplé mes rêves d'enfant de sept ou huit ans, je ne saurais le préciser, était toujours présente dans la chambre de la petite fille, de l'adolescente, de la jeune mariée, de la mère.
> Cette poupée que ni l'âge ni l'usure du temps n'avait flétrie fêterait ses trente-cinq ans dans quelques mois.
> Cette poupée que ni les pleurs de mon aînée, il y avait de cela treize ans, ni les caprices de ma cadette, huit ans plus tard, n'avaient pu détrôner de la place qu'elle occupe toujours, sur ma table de nuit.
>
> Stage d'enseignants,
> Tanger (Maroc), 1998.

Le second à nouveau de l'atelier illettrisme de la Boutique d'écriture de Montpellier-La Paillade :

> J'ai apporté d'elle, de là-bas une ceinture ancienne, on l'appelle zem. Quand je suis malade, je mets la zem, je la sens, je l'embrasse. C'est fait avec de la laine, et il y a beaucoup de franges. Elle l'a fait elle-même. C'est difficile à faire. Il n'y en a pas beaucoup qui savent faire ça. Elle mettait des grands clous par terre, elle mettait de la laine, elle passait, repassait. J'ai vu comment elle faisait, mais je ne saurais pas le refaire. C'est rien que des vieilles qui portaient ça. Elle en faisait de temps en temps, et les donnait aux vieilles. Aussi, on la prenait pour danser. Quand il y a des mariages, on la met, pour la danse du ventre. Au milieu c'est marron, et les franges c'est de toutes les couleurs. C'est la seule de ma mère. Elle, elle la prenait toujours.
>
> La Boutique d'écriture,
> Montpellier-La Paillade, 1994.
>
> Une petite peluche en forme d'éléphant (Dumbo l'éléphant) / Mon premier vélo à quatre roues, bleu marine / Les bons points de l'école primaire / Des draps Barbie avec son oreiller rose et blanc / Ma petite boîte à musique avec les Schtroumpf à l'intérieur / Ma première chaîne Hi Fi laser song / Ma première corde à cinq ans / Mes petites sandalettes rouges vernies avec un nœud / Mon premier tour de grand manège à la foire / Ma sucette que j'ai gardée jusqu'à cinq ans et demi / Ma longue et large robe blanche et rose pâle pour le mariage de ma tante / Ma première chute en vélo à deux roues, noir.
>
> Centre dramatique régional de Tours, Tiers Lieu, 1997.

C'est à la richesse et l'éventail de ce qu'elle déclenche qu'on peut mesurer la profondeur d'une proposition, et la force du texte sur lequel on l'appuie : les livres de Jean-Loup Trassard ne se retrouvent pourtant pas dans toutes les bibliothèques. Ci-dessous, rien ne dit que la jeune mère qui l'écrit a vu sa fille placée en famille d'accueil, ne dispose pas du droit de visite, et que la photo de

groupe dont elle parle soit la seule qu'elle ait de son enfant :

> Ce calendrier a de la valeur pour moi, parce qu'il m'a été offert en décembre, par la nourrice de ma fille Christina. J'aime beaucoup leurs sourires, c'est plein de joie le sourire d'un enfant, c'est le bonheur. Marie-Jo aime très fort les enfants avec beaucoup de patience. Elle a fait changer Christina en tout. Quand je veux regarder une date sur le calendrier, je vois Christina qui sourit, ses enfants et Marie-Jo ça me donne du bonheur. Quand elle me l'a offert, pour moi c'était le plus beau cadeau qui m'a beaucoup touché. Je le garderai toute ma vie.
>
> La Boutique d'écriture,
> Montpellier-La Paillade, 1994.

Variation 2 : les Graveurs d'enfance
de Régine Detambel

Comme ci-dessus pour Hervé Guibert ou Raymond Bozier, on pourrait se contenter de citer la table des matières : le crayon noir, la boîte de crayons de couleur, le stylo à bille quatre-couleurs, le taille-crayon en aluminium, la gomme bicolore, le porte-mine à canon rentrant, le compas chromé brillant, le double-décimètre à bouton central, l'équerre, le rapporteur, le cahier de quatre-vingt-seize pages, le carnet à spirale, la colle pâte en pot, la cartouche d'encre bleue…

Régine Detambel inventorie cinquante objets de la trousse et du cartable de nos souvenirs d'enfance. Tout est dans le mot « graveurs » de son titre : les souvenirs ne sont pas des souvenirs « de » l'objet, ce sont les objets qui deviennent les intercesseurs d'une mémoire dont nous ne savons pas disposer.

Alors il ne s'agit plus, bien sûr, d'entrer dans la description d'un compas, quand bien même on en ferait un objet aussi complexe que les machines du sculpteur Tin-

guely, mais, en approchant suffisamment les matières, les formes, et la façon dont se les appropriait (la toupie avec le double-décimètre, l'équerre rongée, le déclic du stylo à bille quatre-couleurs), c'est soi-même qu'on explore, et évidemment, puisqu'il s'agit d'outils liés à la formation, et soi-même dans l'apprentissage, c'est cette image de soi que gravent, matériellement, ces objets si précis dans le souvenir, qui s'ouvre à la magie du texte. Notre vision poétique du monde se formait dans ces heures, ces lumières, ces voix de l'école lointaine, dans le temps immobile où nous rêvions devant l'objet. À suivre de près, par exemple, la capacité qui signe l'enfance, la façon dont l'œil ici s'approche ou s'éloigne, modifie sans cesse la distance focale et le grossissement de ce qui joue dans la main, et sur cette technique on peut attirer l'attention des participants, leur demander de se concentrer sur cette variation, la provoquer de façon à ce qu'elle fasse naître le texte, plutôt qu'en être le résultat :

> Élégance louche et précision aiguë, le Compas Chromé Brillant a l'allure masculine d'un grand individu travesti. Bien qu'il semble inadapté à la marche en raison de la hauteur de ses talons, le Compas sait une danse facile, un pas compassé, aussi révolu que la ronde, mais qui semble le geste unique permis par ses hanches étroites. Danseur bipède donc, émoussant ses pointes sur le parquet cité et s'autorisant de grands écarts maladroits, ou plutôt patineur prisonnier de la piste, aux longues jambes de faon, il est image glissante de lac gelé.
> Au-delà de ces rêveries pointilleuses, il y a l'outil même, avec ses deux segments bien équilibrés (d'un côté, le point d'ancrage : une aiguille effilée ; de l'autre, le point encreur : mine de graphite ou plume à dessin) qui font de la trousse une corbeille de dattes où trouver l'aspic tout à coup. Sous l'ongle du majeur – le doigt le plus long est le plus exposé – la piqûre est très douloureuse.
>
> Régine Detambel, *Graveurs d'enfance*,
> Christian Bourgois, 1993.

Livre inépuisable, et qui prendra une dimension encore plus symbolique si on l'essaye avec des groupes en situation d'illettrisme, puisqu'il s'agit précisément des outils dont on a été privé, mais qu'on connaît si bien par le cartable des enfants.

Et si vous faites une classe d'école primaire ou de collège, prenez le temps d'expérimenter la différence que c'est d'écrire avec l'objet devant soi, ou seulement sa convocation mentale : objets qui sont vraiment dans la trousse, sur la table, y compris les inscriptions qu'elle comporte, ou les noms de chanteurs qu'on a griffonnés sur ses classeurs, et les mêmes objets mais à distance de temps. Et puis ce qu'on avait dans le cartable (ou le cartable lui-même, et la blouse) en maternelle, s'il s'agit d'élèves de primaire, ou bien à l'arrivée au collège, quand on est en quatrième ou en troisième, et ainsi de suite.

Régine Detambel est de son métier (écrivain n'est pas un métier) masseur-kinésithérapeute, et rien d'indiscret à le dire. Elle s'est lancée elle-même depuis lors dans la pratique des ateliers d'écriture, mais ce n'était pas le cas lorsqu'elle a publié ces *Graveurs d'enfance*. Mais l'attention au corps dans l'écriture est un des points singuliers de sa démarche, et ouvre à bien d'autres exercices :

> Or, on écrit de tout son corps et nous sommes en train de parler de littérature, de faire écrire des adultes ou des enfants, de les faire lire et de cette émotion esthétique il faut bien tenir compte. Et de son émotion littéraire, de ses capacités à ressentir l'émotion esthétique, il faut être conscient. C'est pourquoi je soutiens qu'un peu comme un analyste qui doit être analysé, l'enseignant qui fait écrire ou qui fait découvrir la littérature à des enfants doit avoir écrit en groupe au préalable, doit avoir été initié à lui-même, à sa propre voix, dans des ateliers.

> Parce que cela n'est pas facile d'écrire et de lire devant tout le monde, d'être délicieusement malmené par ses propres images littéraires ou par ses révélations et celles des autres. J'ai étudié cette vulnérabilité particulière dans mes ateliers. J'ai observé que lorsque le texte est écrit, et que chaque participant le lit alors à haute voix, il est attentif au moindre changement d'expression de ses auditeurs, il guette les réactions imprévisibles du groupe. Il a pris le risque de dénuder sa voix intérieure jusqu'à devenir tout à fait vulnérable. Il se lit, les autres l'écoutent ou non, il n'en sait rien et il ne peut pas s'en assurer. Deux ou trois fois, il s'enroue. Il n'a pas la force de se racler la gorge. Il faudrait s'interrompre pour cela. Il ne peut pas s'arrêter de se lire et comme sa sensibilité est extrême, il a les yeux qui pleurent. Dans le silence inexplicable, il entend enfin sa vraie voix, sa voie fœtale, sa langue maternelle, des phrases tout humides de lui-même et noires de son fonds. Certes, le groupe entend le texte, il le démêle, il sourit intérieurement mais ce qu'il entend bien plus profondément c'est la voix nouvelle, qui a accepté de se dépouiller, la voix originelle qui affleure, le ton inconnu, la nouvelle caisse de résonance, l'invention de luthier, la nudité enfin trouvée et que, tout à l'heure, se lisant, chacun expérimentera à son tour.
>
> © Régine Detambel, www.detambel.com

Variation 3 : chez Christian Boltanski

Une nouvelle exception au domaine littéraire : c'est à l'univers plastique qu'on va se confier pour cette troisième approche des objets.

On a abordé, dans les deux propositions précédentes, deux figures opposées : avec Ponge le présent sans biographie, avec Trassard la biographie sans présent. J'ai mis longtemps avant de trouver comment les rapprocher : ouvrir un espace intermédiaire, toujours à partir de cette écriture des choses, en restant à distance et du présent et de cette mémoire enfouie. En travaillant, plutôt, sur un présent décalé.

Non pas le présent ni l'enfance, mais en se fixant sur une date qui soit par exemple, pour chacun, aux deux

tiers de son âge. Proposer à un adolescent de dix-sept ans de travailler sur son univers d'objet, de lui-même à quatorze ans : les chaussures ont changé, les modes concernant la coiffure aussi, comme l'appareil dont on dispose pour écouter de la musique, et les musiques préférées elles-mêmes, ou ce qu'on utilise comme moyen de transport. On restera dans une lecture de notre présent, puisque ces trois ans de distance ne nous font pas radicalement changer d'époque, mais ce décalage suffit à préserver le texte de l'effet « souvenir d'enfance » : on lit ce décalage comme s'il avait sans cesse effet sur l'instant présent, et c'est cela qui donne à ces textes leur côté magique. Pour des adultes, il suffit de maintenir cet écart proportionnel, et le fixer pour tout le groupe à ces deux tiers : émergeront par exemple le logement d'étudiants ou les appartements de début dans la vie, et on ira s'y promener.

La porte ou le seuil qui ouvriront sur cette magie, je ne l'ai pas cherché dans un texte, mais dans une double planche d'images. Le plasticien Christian Boltanski a présenté à plusieurs reprises des *inventaires*, sous le titre : *Inventaire des objets ayant appartenu à une jeune fille de Londres, 1976*, ou : *Inventaire des objets du jeune homme de Bordeaux, 1975*. Ils sont présentés sous forme de grandes planches photographiques, où voisinent peigne, chaussures, tourne-disque, porte-monnaie, etc. : la division même de la planche photographique, les objets photographiés non pas en situation mais à plat sur un fond neutre, sans mise en relation de l'un à l'autre pour permettre d'en reconstituer l'usage quotidien, suffit pour que soi-même on soit placé dans cet état d'inventaire intérieur, très surprenant.

Et d'autant plus surprenant que les textes produits

par les participants, y compris adultes, auront d'eux-mêmes tendance à se fixer sur des périodes de mutation intérieure, appartements occupés à titre provisoire, parfois même hébergement chez quelqu'un dont on ne saura rien, mais dont l'univers d'objet sera décrit, ou chambre d'étudiants, avec les livres dans la bibliothèque, qui ne sont pas ceux qu'on lit aujourd'hui, la guitare qui traîne encore ou le poster accroché à la porte. Ou quelquefois une voiture il y a dix ans, et comment on l'occupe, ce qu'on laisse dans la boîte à gants ou sur la plage arrière, et c'est l'ensemble d'un monde qui surgit : définition d'un sujet qui pourtant n'est pas montré, mais trouve sa part d'existence par ce qui est décrit de sa relation au monde.

Les textes produits à partir de cette confrontation avec les planches photographiques de Boltanski me fascinent chaque fois par cette impression d'investir un terrain vierge d'écriture, comme si ce présent, de nous tout proche, et pas tout à fait immédiat, nous donnait à lire ce que nous sommes nous-mêmes, et qu'il n'y a pas là encore de livre où nous reconnaître.

Voici comment Christian Boltanski présentait, au musée d'Art moderne de Paris, en 1998, sa plus récente exposition, comme si chaque intitulé, tout près de l'exercice proposé, devenait lui aussi fabrique de rêves :

> Le spectateur pénètre d'abord dans la grande salle du rez-de-chaussée bas du musée, plongée dans l'obscurité et où sera présenté *Menschlich* (1994), pièce monumentale constituée d'environ 1500 photographies d'êtres humains anonymes (photos-souvenirs ou mémoires de défunts) qui ont formé la matière de plusieurs œuvres de l'artiste. Il continue, dans la même atmosphère de pénombre, dans une autre salle où les *Registres du Grand Hornu* (1997), une installation de boîtes métalliques, évoquent le souvenir d'enfants qui ont travaillé dans les mines en Bel-

gique entre 1910 et 1940. Plus loin, les *Lits*, un ensemble d'œuvres inédites (1998), les *Images Noires,* série de cadres sans image (1996) et les *Portants* (photographies noir et blanc recouvertes de tissu, 1996) constituent une sorte de passage entre la vie, l'anéantissement, et le repos de la mort. Puis il accède au sous-sol du musée où seront exposés *La Réserve du Musée des enfants* (1989), entassement de vêtements d'enfants, appartenant aux collections du musée, et *Perdu* (1998), environ 5 000 objets trouvés, accumulés sur des étagères.

Christian Boltanski, *Dernières années*,
musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1998.

La langue prise à elle-même : la subversion Sarraute

En assignant à son texte, dès *Martereau*, mais surtout dans la grande suite de livres des années 1968 à 1980, de n'avoir comme objet et matière que la langue elle-même, en se saisissant de ces fragments devenus rigides de la langue et qui nous parviennent par la conversation, et les retournant sur eux-mêmes pour subvertir de l'intérieur cette rigidité et les reouvrir ainsi au monde, Nathalie Sarraute crée un univers dont la littérature ne disposait pas avant elle. On a encore aujourd'hui à vaincre et expliquer la déstabilisation majeure qu'induit sa lecture : parce que la langue devient sujet, nos habitudes d'identifier la parole à un personnage ne fonctionnent plus, notre propre activité de lecteur pour reconnaître qui a proféré ce qui vient d'être dit devient le lieu même par quoi le texte se retourne subversivement sur le monde, via un univers de perceptions auditives, visuelles ou tactiles poussé à son incandescence langagière. Mais quel plaisir aussi de resituer pour un groupe, quel qu'il soit, l'étonnant parcours de vie de Nathalie Sarraute, le rapport à quatre langues dès

l'enfance, les performances sportives de la vie étudiante, les combats des années 1930 pour se faire reconnaître comme femme au barreau, et comment la fonction même d'avocat crée un autre rapport à la parole, la peine pouvant dépendre de cet engagement oral et comment on l'aura mené à son terme, et puis bien sûr la Résistance, l'écriture : ces livres qu'on utilise en atelier, *« disent les imbéciles… »*, *Vous les entendez ?*, *L'Usage de la parole*, des livres trop méconnus, d'une verdeur et d'une acidité incroyable, sont écrits par une septuagénaire. Écoutons-la ciseler notre langue, en osant ne parler que de la langue, et laissant notre imagination du monde se reconstituer mais au-delà, et d'après les mots qui nous y lient :

> Le mot « amour » entouré d'un halo de lumière, tel l'ange annonciateur est entré… il est reçu avec la même soumission, la même résignation, la même humilité, la même joie timide et la même crainte.
>
> Nathalie Sarraute,
> *L'Usage de la parole*, Gallimard, 1980.

L'Usage de la parole (Gallimard, 1980) n'est pas un livre isolé dans la tradition française : on met devant soi un de ces fragments ouverts de phrase qui, n'appartenant à personne, se retrouvent dans le discours de tous, et on les fait eux-mêmes médiateurs des discours qu'ils ont organisés, et dont nous ne nous souviendrions pas sans eux. La forme sonore même dont nous savons les investir appelle à convoquer par l'oreille les voix qui les prononçaient, et donc ce qui se disait avec, ce qui se disait à côté, ce qui se disait par eux. Effet immédiat de diffraction, parce que ce qui se disait prend distance avec ce que la parole dit dessous, fait passer dans une

profondeur inexprimée, qui contredit ou va au-delà. C'est justement à cause de ce décalage que la parole se saisissait de ces syntagmes, muets par eux-mêmes et qui ne valent que par la voix, que par le blanc ou le brouillage qu'ils imposent au sens qu'ils introduisent ou en apparence soutiennent.

Une suite de syntagmes que Nathalie Sarraute commente donc un par un, avec un effet magistral de fiction par ces ébauches qui naissent soudain à un tour de phrase par une illusion de personnage ou d'ombre, parce que nous, lecteurs, sommes apostrophés et inclus dans le jeu, parce que ce génie de parole suscite autour de leur répétition toute l'idée d'un lieu ou de silhouettes, figures qui viennent tout au bord, nous laissent entrevoir des mondes tout entiers, lourds de tout un roman possible, dans une mécanique quasi infernale d'accent porté sur l'attaque des mots, quelquefois juste par le déport d'un guillemet d'une occurrence à l'autre :

> Ah cette fois, il me semble que nous y sommes. Vous êtes avec moi cette fois, vous avez perçu comme moi… Je vois vos sourires complices… « Ton père » « ta sœur »… Quels mots, n'est-ce pas ? pour s'adresser à son propre enfant. Mais vos regards montrent de l'étonnement, vous hochez la tête, vous riez… Ah il ne s'agit pas de ça ?… Pas de « Ton père. Ta sœur » ?… Mais alors de quoi ? Pourquoi avez-vous eu l'air tout à coup d'acquiescer, de participer, vous paraissiez tout excités…
>
> Nathalie Sarraute,
> *L'Usage de la parole*, Gallimard, 1980.

Quelque chose lève en deux lignes, en trois, qui est toute la puissance de la fiction plus traditionnelle. Mais, développé en fiction, le travail ici mené juste sur l'emploi anonyme du pronom ne nous piégerait pas si fort. Et parce qu'on est frustré que cela, pris dans le rythme

du livre, soit emporté loin de nous-mêmes, c'est cette instance insatisfaite de la fiction qui demeure, aussi puissante alors à ces fragments de deux lignes que dans ce qui nous reste de livres lus dans l'adolescence, qu'on relit régulièrement, comme Stendhal, juste pour retrouver ce seul mystère de la première lecture. Quelques-unes de ces expressions dont Nathalie Sarraute, née avec le siècle, vient jouer pour ses quatre-vingts ans : « Un moment d'absence… je me le demande… rien de précis… Pourquoi pas ?… se paie sa tête… faire semblant… Ah oui vous pouvez le dire… et c'est partout pareil… Mon petit… Eh bien quoi… Ça ne tourne pas rond… Ne me parlez pas de ça… il suffit de quelques mots… Pour de bon… Je ne comprends pas. »

La tentative de Nathalie Sarraute dans *L'Usage de la parole*, c'est un rêve de livre par quoi chacun on passe, un de ces livres qu'on lit en se disant à chaque ligne qu'on voudrait inventer soi-même l'équivalent. Et puis, le livre refermé, bien sûr ce n'est pas la peine de l'écrire, ce livre rêvé, puisque celui-ci existe déjà, qu'on ne saurait que refaire. Mais cette impression d'ouverture, voire d'incomplétude, est contenue dans son principe dialogique : s'il n'y avait pas, au bout de chaque phrase, cette possibilité d'étendre le livre, ou d'en rêver un autre, la petite musique de la phrase ne pourrait pas ainsi résonner après elle. Une petite cristallisation de dix chapitres brefs, là où chacun pourrait suggérer encore trente ou quatre-vingts locutions de cet ordre qui restent à explorer. On peut suggérer de reprendre à son compte la dissymétrie des deux registres du texte : il y a celui ou celle qui prononce la parole toute faite, organisée autour de cette locution qui la brouille, et la distord ou la vide ; et il y a celui ou celle qui analyse et répond. Le texte

pourra se présenter d'une seule filée ininterrompue et sans marque de dialogue : on suggérera plutôt qu'il reste monobloc, et s'ouvre par l'intérieur à l'éclatement des voix, par exemple en marquant juste par des italiques ou un soulignement les expressions toutes faites qui servent de base au dispositif.

> Sans cesse de nouvelles paroles arrivent et aussitôt s'étiolent… Celui en qui elles se déposent a l'impression que son esprit est devenu une terre ingrate d'où des émanations asphyxiantes se dégagent, un champ jonché de paroles sans vie…
> Et nous qui étions auprès de lui, nous comme lui désolantes terres stériles, nous, dégageant des vapeurs mortelles… nous tout couverts de paroles vides, nous comme lui plongés dans la nuit, sans bien comprendre ce qui nous arrive… serait-ce un décollement de la rétine ?… nous, perdant à chaque phrase l'équilibre, comme sur ces escaliers de foire dont les marches mouvantes se scindent et s'écartent… nous gardons obstinément, nous sommes tous ainsi faits, un peu d'espoir… Et si celui à qui ces paroles sont envoyées allait tout à coup… il suffit de quelques mots… Mais va-t-il avoir le courage de les dire ?… On a envie de le pousser… qu'il le fasse donc, qu'il l'ose…
>
> Nathalie Sarraute,
> *L'Usage de la parole*, Gallimard, 1980.

Je ne cesse d'être surpris par le fait que des noms aussi « installés » dans notre histoire littéraire contemporaine puissent être de fait aussi peu lus, faute des clés toutes simples qui nous rendent pourtant ces lectures nécessaires. Tout pèse pour nous éloigner de Sarraute : l'image « nouveau roman », laboratoire ingrat et daté dans le cliché qui s'en fait, loin pourtant de la somptuosité des pages de Claude Simon ou de la précision immensément simple de Beckett. L'effet « tropismes », comme si ce – *isme* était encore une sorte de manipulation bizarre. L'image même de la vieille dame légendaire. Ne cesse de me surprendre, côté Sarraute, que

son texte théorique le plus essentiel, *L'Ère du soupçon*, ait été écrit non pas pour commenter l'œuvre, mais alors même qu'elle débute. Nathalie Sarraute énonce avec clarté ce qui est pour elle le premier des enjeux : en rendant indifférenciés les locuteurs, appeler à l'activité du lecteur, le convoquer lui comme personnage pour que la polyphonie installée par l'écriture trouve son relief. Ce déplacement dans la conception du personnage, du sujet, dans le statut de la voix, nous l'avons en partie désormais intériorisé. Les livres de Nathalie Sarraute sont susceptibles d'immenses plaisirs de lecture : mais à la condition de ce déplacement théorique qui reste encore à l'encontre des usages dominants, des livres consacrés par les prix littéraires ou qui nous encombrent en général. Lorsqu'on arrive en atelier avec les livres de Nathalie Sarraute, il ne s'agit pas seulement de faire écrire des textes : on inocule vraiment un venin. On a plaisir à le faire.

Autour de, ou après Sarraute

Le livre très singulier de Camille Laurens, *Quelques-uns* (P.O.L., 1998), reprend la même haute tradition du langage appliqué à se décrypter lui-même, pour appliquer le même principe de creusement et d'exploration non pas aux expressions toutes faites, mais aux mots les plus courants eux-mêmes, ceux qui peuvent constituer une phrase à eux seuls.

> Les mots ont un grain – comme on dit le grain de la voix, le grain de la peau, bien sûr, mais aussi, au fond, comme on parle des fous, des marginaux : chacun d'entre eux est un original, une pièce unique. D'avoir été prononcés tant de fois, déformés par les lèvres ou polis par les livres, de nous avoir émus dans la beauté des œuvres ou la bouche d'autrui, ils ont acquis la densité et la profondeur merveilleuse d'une

> terre dont nous rêvons d'être un jour les archéologues : les mots sont faits de notre vie qui sédimente.
>
> Camille Laurens,
> *Quelques-uns*, P.O.L., 1998.

Ce qui est le cas de *oui* le tout premier, et ce que devient ce mot de trois lettres pris, malaxé et lavé, sans jamais cesser pourtant d'être lui-même, dans la machine Littré, avec vingt-deux occurrences avant même d'être au bout du premier article m'a toujours semblé singulier au plus haut point. C'est le plaisir qu'on prend toujours aux grands dictionnaires, de pouvoir voyager, même si c'est sans la distorsion dialogique de Nathalie Sarraute, à l'intérieur d'un mot. Parce que l'exercice est difficile, une fois rapidement présentés les trois livres de Léon Bloy, Nathalie Sarraute et Camille Laurens, c'est sur le ton et à la mode du dictionnaire, chargé d'exemples concrets, que je propose aux participants de se saisir d'une suite de mots ou d'expressions pour eux emblématiques :

> OUI (oui ; ce mot a une demi-aspiration : ce oui ; des oui, dites : dê oui ; un oui, dites : un (sans liaison) oui ; le oui et le non ; eh mais oui, dites : eh mê oui ; je crois que oui, je dis que oui ; on dit cependant aussi et on écrit : je crois qu'oui, je dis qu'oui), adv.
> Il affirme et est opposé à non. J'y vois des bergères qui ne savent que oui et non, BALZAC, liv. IV, lett. 15. Ils rapportent les raisons de ceux qui disent que oui, PASC. Prov. XII. Et si l'on trouve que oui, vous aurez la gloire de l'avoir mieux entendu, ID. ib. XVII. M. de Montausier ne voulut apprendre d'autre langage que celui de l'Évangile : oui, oui, non, non, FLÉCH. duc de Mont. Un honnête homme qui dit oui et non mérite d'être cru, LA BRUY. V. Pour moi, j'aime les gens dont l'âme se peut lire, Qui disent bonnement oui pour oui, non pour non, GRESSET, Méchant, I, 5.
>
> Émile Littré,
> *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, 1877.

Ce petit livre de Camille Laurens vient après *Philippe*, cri d'écriture après la mort d'un enfant. Il s'agit pour elle d'une véritable reconstruction de son rapport à la langue, ce qu'affirme aussi la suite des titres : quelques-uns, oui, jamais, on, peut-être, il y a, je ne sais quoi, ça, chagrin, monde, rien… Mais avec *Le Grain des mots* (P.O.L., 2003), elle en reprendra le principe, dans un cercle bien plus large, avec des mots comme travail, être, déjà, amour, geste, identité, partir…

Alors cet outil, bien sûr on peut l'utiliser comme tel, pour faire écrire sur la langue. Mais, bien souvent, il me donne la grammaire pour entrer avec les participants, pris isolément, parfois hors de ce que continue le groupe, sur un retravail bien particulier d'un texte existant.

Il y a sans doute une idée un peu simple du retravail : donner une suite, réécrire en amplifiant, distordre telle façon narrative concernant les pronoms, le narrateur, les temps. Le retravail, pour un auteur, c'est se construire progressivement spectateur de son propre texte. Ce que ce texte décale, ce qu'il le contraint à percevoir de façon neuve, ou qui le surprenne. En gros, ce que cela met en travail. Pour construire cet écart, il faut accepter que ce qui semble évident ne le soit pas.

En m'appuyant sur ces livres de Camille Laurens, voici un outil formidable : demander à chacun de poser devant soi le texte écrit la séance précédente, ou bien qui vient juste d'être écrit, et s'interroger sur les mots.

C'est un exercice que font les acteurs, pour s'approprier un texte, et que j'utilise souvent dans le moment de lecture à haute voix d'un atelier : ne lire que les quelques mots pivots, les mots charnières. Et quel que

soit le texte, qu'on ne me fasse pas croire qu'ils seront plus nombreux que les doigts de la main. Ensuite, même exercice mais avec les bribes essentielles de phrases, qu'elles entourent et incluent ces mots, ou en soient indépendantes. Alors seulement on relira le texte en entier : et plus rien ne sera pareil dans les rythmes, les inflexions, l'architecture qu'on aura soi-même perçue de son propre travail.

Ainsi, ces quelques mots, nous allons prendre le temps de les ouvrir, d'en séparer les strates, d'en apercevoir les sous-sols. Comme s'il s'agissait de rédiger un lexique, ou comme on a besoin, si on lit un texte venu d'une couche très ancienne de civilisation, Gilgamesh ou Ossian, de disposer de notes. Mais ce lexique doit valoir en lui-même, et sur un mot essentiel, ou sur un bouquet de quelques mots qu'on aura identifiés avec le participant, devenir comme un dictionnaire inventé, ou l'unique fragment d'un dictionnaire retrouvé. Et quand bien même nous aurons choisi, avec le participant, pour la résonance prise dans son texte, un mot des plus communs, des plus simples.

Temps réel complexe, temps du récit : Pierre Bergounioux

L'enjeu : rendre compte par le récit d'un fragment continu de temps réel ne passe pas forcément par un récit qui mime cette durée continue.

On sait que James Joyce relève précisément ce défi-là avec *Ulysse* : on mettra idéalement vingt-quatre heures pour lire minute par minute vingt-quatre heures de la vie de Leopold Bloom, passant en même temps que lui

des rognons frits du petit déjeuner aux phrases dites lors de l'enterrement qu'on suit, une savonnette dans la poche arrière du pantalon. Le temps d'écriture, lui, est bien plus large, puisqu'il faut sept ans, de 1914 à 1921, pour que Joyce, en s'appuyant sur l'odyssée de celui qui était son héros d'enfance préféré, Ulysse, construise la suite d'épisodes que Bloom traversera dans sa journée. C'est en partant de ce travail de synchronie dans *Ulysse* qu'on peut amener la proposition suivante.

Isoler une tranche singulière de réel, soumise à répétition par des lois qui lui sont extérieures. Par exemple l'espace familial ritualisé : repas de famille le dimanche, départ annuel en vacances. Ou bien l'espace social ritualisé : manifestation du 1er mai, 11 novembre ou 14 juillet, et ce qu'on en retrouve dans la littérature : la balade à la fête foraine à la fin de *Voyage au bout de la nuit*, la balade à l'Exposition universelle à la fin de *Mort à crédit*. Les manifestations sportives, ou le bal ou la danse conviennent aussi. Mais, pour une grammaire du réel encore plus rigidement fixée, on peut convoquer l'espace de la cérémonie. Cérémonies profanes (remise des prix, résultat de concours : dans *L'Arbre sur la rivière* de Bergounioux, la cérémonie annuelle au Conservatoire de Brive pour les apprentis musiciens provisoires). Ou cérémonies héritières sacrées, dans ses contradictions et sa socialisation : fête de Noël ou rituel païen du premier de l'An, mariages, et enterrements. À sérier déjà ces exemples, on a assez suggéré le contenu de l'exercice.

On propose donc d'isoler mentalement cet espace reproductible, ritualisé, qu'on a défini par l'exemple (en prenant garde d'éloigner les participants d'un rituel seulement personnel, faute de quoi on se retrouvera avec la seule description d'habitudes comme la fabrication du

café ou le rasage du matin), et d'en considérer le flux de temps continu, sur quelques heures.

Le vrai travail commence là. Dans ce que nous nous souvenons de ce réel ritualisé, sur lequel nous nous fixons, quelles sont les images-pivots ? La première image qui pourra revenir d'un mariage, ce sera peut-être l'organisation du groupe pour la photo, ou l'ambiance défaite au terme de la nuit. Pour un enterrement, l'image de la levée de corps, instant bref, pourra coexister avec l'autre instant bref de la descente dans la tombe, et le trajet effectué dans la cérémonie comme une histoire indépendante. C'est le temps d'écriture qui devient le nouveau théâtre des événements racontés, et c'est à la charge du temps de la lecture de rendre perceptible ce déroulement réglé et continu du réel comme objet complexe, dont il ne saurait suffire de suivre le déroulement. Ce qu'analyse magistralement Claude Simon :

> Lorsque je me trouve devant la page blanche, je suis confronté à deux choses : d'une part le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en moi, d'autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte cristalliser.
> Et, tout de suite, un premier constat : c'est que l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au présent de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'émotion.
>
> Claude Simon,
> *Discours de Stockholm*, Minuit, 1986.

Comme témoignage de ce flux simultané de conscience, et du conflit qu'il instaure immédiatement

avec la linéarité de l'écriture, l'appel aux images du passé, les objets détachés qu'on tient au-dessus des mots, ce moment presque insupportable de pure émotion écrit par le Flaubert de vingt-cinq ans au lendemain de l'enterrement de son « bon rat, Carolo », sa sœur Caroline (qui avait épousé son ami d'enfance Alfred Hamard) :

> C'est hier, à onze heures, que nous l'avons enterrée, la pauvre fille. On lui a mis sa robe de noce, avec des bouquets de roses, d'immortelles et de violettes. J'ai passé toute la nuit à la garder. Elle était droite, couchée sur son lit, dans cette chambre où tu l'as entendue faire de la musique. Elle paraissait bien plus grande et bien plus belle que vivante, avec ce long voile blanc qui lui descendait jusqu'aux pieds. Le matin, quand tout a été fait, je lui ai donné un dernier baiser dans son cercueil. Je me suis penché dessus, j'y ai entré la tête, et j'ai senti le plomb plier sous mes mains… J'ai à moi son grand châle bariolé, une mèche de cheveux, la table et le pupitre sur lequel elle écrivait. Voilà tout. Voilà tout ce qui reste, de ceux qu'on a connus.
> Hamard a voulu venir avec nous. Arrivés là-haut (dans ce cimetière derrière les murs duquel j'allais en promenade avec le collège et où Hamard m'a vu pour la première fois), sur les bords de la fosse il s'est agenouillé et lui a envoyé des baisers en pleurant. La fosse était trop étroite, le cercueil n'a pas pu y entrer. On l'a secoué, tiré, tourné de toutes les façons ; on a pris un louchet, des leviers, et enfin un fossoyeur a marché dessus – c'était la place de la tête – pour le faire entrer. J'étais debout, à côté, mon chapeau à la main, je l'ai jeté par terre en criant.
>
> Gustave Flaubert, *Correspondance*,
> *Œuvres complètes*, Club de l'honnête homme, 1974.

Claude Simon, poursuivant son analyse dans son discours de réception du prix Nobel, ramène justement à Flaubert écrivant, exactement dix ans plus tard, la fin de *Madame Bovary* :

> Plus ou moins consciemment, par suite des imperfections de sa perception puis de sa mémoire, l'écrivain sélectionne subjectivement, choisit, élimine, mais aussi valorise entre cent ou mille quelques éléments d'un spectacle… « Un homme en bonne santé, écrit Tolstoï, pense couramment, sent et se remémore un nombre incalculable de choses à la fois. » Cette remarque est à rapprocher de ces phrases de Flaubert à propos d'Emma Bovary : « Tout ce qu'il y avait en elle de réminiscences, d'images, de combinaisons s'échappait à la fois, d'un seul coup, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. Elle aperçut nettement et par tableaux détachés son père, Léon, le cabinet de Lheureux, leur chambre là-bas, un autre paysage, des figures inconnues. »
>
> Claude Simon,
> *Discours de Stockholm*, Minuit, 1986.

C'est pour entrer dans ce processus, mais le ramener à une échelle compatible avec les conditions de l'écriture collective, qu'on propose de se fixer sur un événement réel reproductible, conditionné par l'extérieur. Parce que ce temps continu réel sera immobilisé par les lois sociales qui le rendent reproductible, on pourra se concentrer sur le seul fonctionnement du récit.

Et c'est sur le poids de coupe du paragraphe qu'on va faire porter l'exercice. Demander que chaque paragraphe se saisisse d'un fragment et d'un seul de cette totalité continue du réel ritualisé, reproductible, et que ce soit la combinaison non chronologique des cinq ou six paragraphes qu'on va écrire le temps de la séance qui restitue à distance cette continuité du réel. J'insiste surtout sur ce travail de construction, proposant que les paragraphes s'ébauchent comme un travail de scénario, prise de notes et montage d'éléments en style télégraphique s'il le faut, pourvu que le chemin et les images qu'on va lire ensuite nous donnent cette idée d'une construction, d'un choix précis d'éléments séparés.

Pierre Bergounioux a plusieurs fois utilisé ces figures

de réel ritualisé comme prisme optique pour lui permettre d'arracher au passé enfoui, dont tant d'éléments ont déjà disparu y compris de sa mémoire de narrateur, la force et la matière de sa fiction. Son titre *La Toussaint* est emblématique du thème qu'on propose à cette séance, thème qui permet d'affronter si l'on veut des choses graves, capable aussi de les désamorcer par cet effet de détail et d'attention au réel, qu'on restitue. En tout cas, dans la marche précise et fixe du récit de cent soixante pages qu'il articule sur cette seule journée de novembre qui est celle de la visite aux morts, c'est bien ce travail de coupe du paragraphe qui va conférer au récit sa force saccadée et précise d'avance implacable. Et c'est sur cela, ce qu'on peut gagner à cet effet de clôture brève d'un paragraphe toujours clos sur une image fixe, qu'on va s'appuyer pour demander aux participants d'amener eux aussi une suite finie de blocs fixes qui, par leur agencement et leur coupe, en ordre non chronologique, vont rendre compte d'un temps fini mais continu, associant figures individuelles et pratiques sociales ritualisées.

> Il laissait à maman le soin de nous empaqueter dans nos plus beaux habits, ceux qui nous gênaient partout, au col, aux entournures, parce qu'on n'avait jamais le temps de leur donner le pli convenable. On avait pris plusieurs centimètres quand le froid, la lumière insuffisante de l'hiver s'emparaient une nouvelle fois de la contrée, à la faveur de la nuit, et c'était toujours la première fois qu'il fallait nous introduire dans la chemise blanche, le pantalon bleu et la veste à boutons argentés qui étaient d'uniforme ce matin-là.
> Dehors, mon père essayait de caler les pots de chrysanthèmes dans l'espèce de cavité soudée, sans profondeur, qu'il y avait sous le capot de la 4 CV. Il n'a jamais beaucoup parlé, alors que ça aurait contribué à éclairer bien des choses. Mais, pour le coup, il se montrait moins loquace, encore, qu'à l'ordinaire. Il était déjà assis au volant, avec le

> volume inusité que lui donnaient le costume, la gabardine et le chapeau, quand nous nous installions, mon frère et moi, derrière, en butte à l'incommodité des vêtements neufs et, plus obscurément, au maléfice qui avait changé la création en l'espace d'une nuit, à l'énigme de l'équipée annuelle.
>
> Pierre Bergounioux, *La Toussaint*, Gallimard, 1994.

Variation avec Pierre Bergounioux :
« Le monde a mesuré cent pas »

Une reconquête par indices matériels du monde disparu de l'enfance. « Une décennie durant, le monde a mesuré cent pas », c'est la phrase d'ouverture de *La Mort de Brune* (Gallimard, 1996), où Pierre Bergounioux décrit dans la ville de Brive, en Corrèze, une suite de lieux spécifiques de son enfance : le magasin du boucher, la bibliothèque municipale ou les salles de musique en haut de la mairie, la boutique du photographe, l'installation de la première station-service ou la séance de cinéma offrent alors le plus beau point de départ : proposer non pas de décrire ces lieux, mais de faire que le temps d'écriture procède par strates successives. D'un temps assigné de l'enfance et d'un quartier, ou d'une ville, noter d'abord les cinq, six endroits précis qui nous semblent avoir cette valeur un peu magique et énigmatique à la fois. Puis, pour chacun, noter en quelques lignes très brèves ce qui est pour nous le reste visuel de ces lieux, ce qui émerge principalement, comme image fixe. Et puis encore, pour les mêmes lieux, procéder par un très bref récit, quelques lignes encore, d'un événement distinct nous impliquant dans ce lieu. L'éclatement et la pluralité imposés au temps d'écriture vont permettre de retenir le texte à distance de ce qu'il décrit, et une grande force de suggestion, de présence fictive, va en naître.

Du ravalement de la façade du cinéma Rex à l'apparition de la première station-service au seuil des années 1960, c'est dans le Brive de Pierre Bergounioux une mutation des signes vers la monochromie et des géométries normalisées ici visibles en tant que mutation, mais qui aujourd'hui contraignent à un saut bien plus brutal pour retrouver dans les signes du monde là où ils nous sont personnels :

> Quand les planches et les bâches du chantier tombèrent, en septembre, on découvrit une surface unie, blanche, libre, sur laquelle les trois lettres illuminées jetaient la lueur verte, acide, qui brilla au seuil de l'automne et tout au long de l'hiver, comme un printemps qui se serait établi parmi nous, pour toujours. C'est dans les mêmes eaux que la place contiguë au boulevard et qui servait, depuis la Gaule romaine, sans doute, de foirail, fut promue à la dignité de parking, le sol de terre battue recouvert de goudron et, l'instant d'après, de voitures. Les paysans aux sarraus noirs, le bétail mugissant qu'ils menaient, deux fois par semaine, jusqu'au cœur de la ville, les vieux mots du dialecte d'oc furent relégués à la périphérie où se pressaient les stations-service pareilles à des navires, blanches, trouées de hublots, pavoisées de pavillons multicolores, comme une invite, au cœur des terres, à appareiller.
>
> Pierre Bergounioux,
> *La Mort de Brune*, Gallimard, 1996.

La magie liée à cet exercice, c'est qu'il s'appuie sur une convocation mentale de la mémoire de ces lieux, mais qu'ils assignent aussitôt une fermeture au texte, comme sont clos et étroits loin de nous ces lieux qu'on évoque. La surprise dans les yeux des collégiens, quand on leur suggère de mettre en écriture ces lieux de pratique hebdomadaire qu'on n'a jamais rapportés à un fait langagier, là où on vient pour le judo ou la danse, les vestiaires de la piscine ou l'accueil à la patinoire, la caisse du cinéma et les tables du fast-food, le parking du super-

marché et comme peut en surgir avec rapidité une nouvelle cartographie de la ville. On peut même suggérer que le texte sera d'autant plus fort qu'il s'agit d'un lieu qu'on a du mal à se remémorer, auquel c'est l'écriture plus que la précision mentale qui va donner sa couleur : « un soir où je m'entraînais à Saint-Ouen, il y avait du verglas sur le terrain synthétique », écrit Giovanni, en quatrième à Bobigny en 1996, et Christophe, dans le même atelier, d'un intérieur cette fois ouvert :

> Au bout de ma rue il y a deux grands poteaux où on peut s'asseoir. Et là, quand je suis seul, j'appelle des copains et on discute de choses et d'autres. Les gens du voisinage nous espionnent et se demandent qu'est-ce qu'on prépare encore comme bêtises.
>
> Arpenteurs de la ville, avec une classe de quatrième
> du collège Jean-Pierre-Timbaud de Bobigny,
> Centre de promotion du livre
> de jeunesse de Seine-Saint-Denis, 1995.

Ces textes tirent leur force poétique de cet effet *sépia*, qui transforme en passé le présent même. Ou qui utilise la force de convocation mentale du passé pour se saisir des lieux présents, mais pris déjà à un espace constitué de représentation, décalé hors du temps immédiat. C'est vers ce présent immédiat qu'on va tendre maintenant : l'espace de représentation n'étant pas constitué avant la nomination qu'on en fait, on va induire un bousculement de la phrase plus brutal, qui permettra d'affronter justement ce que Bergounioux désigne dans sa mutation émergente, cette normalisation des signes.

CHAPITRE À PART : DE L'ÉCRITURE DE THÉÂTRE

Je l'ai dit dès l'introduction : le mystère d'un atelier, c'est la façon dont chacun va cheminer vers sa singularité, et c'est elle qui va conditionner le destin ou le mode de fonctionnement du texte.

Le rôle de l'animateur d'atelier, c'est que chaque séance ouvre une porte sur un genre, une technique. Mais ces propositions ne résonneront pas de la même intensité pour chacun des participants. On se frotte à tous les instruments, mais chacun trouvera peu à peu le sien.

Ainsi, la notion même de genre devient vaguement obsolète, en atelier. Y a-t-il une spécificité de l'écriture dramatique ? Certainement. Mais ce n'est pas parce qu'on décrétera que l'atelier portera sur l'écriture dramatique, qu'on rejoindra cette spécificité. On a déjà croisé ci-dessus des auteurs de théâtre, et non des moindres, comme Valère Novarina ou Nathalie Sarraute, sans parler d'Antonin Artaud. La scène exige une écriture funambule, et autant la préparer en pratiquant les exercices ci-dessus, Perec compris, sans s'interroger sur leur éventuelle utilisation théâtrale.

Ce qui m'étonne toujours, c'est comment certains textes, indépendamment de la proposition, s'imposent

chaque fois comme écriture dramatique, qui appelle la scène. C'est une façon d'exiger du noir et de l'espace autour de la profération pour se faire image, c'est une façon d'appeler à être dit par le corps en mouvement (comme strophe et antistrophe, dans le chœur grec d'origine, étaient des mouvements du chœur vers la gauche ou la droite). J'ai un plaisir particulier à travailler l'écriture avec des acteurs professionnels, parce que dès la page blanche, et le temps immobile et silencieux de l'écriture, c'est le corps et la voix que mentalement ils convoquent. Mais les textes qui leur viennent sont aussi bien de poétique et de narration qu'avec des publics non pratiquants du théâtre. Le mystère est ailleurs, on ne peut que l'approcher, et tant mieux si ces deux trames, dans ce livre, constamment se superposent.

Ainsi, la nouveauté formelle et le caractère d'exception de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès font que je l'emploie dans tous mes cycles d'ateliers, et qu'il n'est pas réservé lui non plus au monde du théâtre. Mais, avant de le rejoindre, ces quelques propositions voudraient pratiquer une sorte de mise en abyme : laisser venir l'univers du théâtre dans le texte, mais par ses bords. Installer sur le papier l'univers matériel du théâtre, l'archéologie des images en nous-mêmes des dispositifs de représentation, et leur mystère. Puis les didascalies, les instructions aux acteurs. Laisser le plus longtemps possible entièrement ouvert et blanc le lieu de ce qui sera le surgissement du théâtre. Avec l'atelier, construire l'amont, l'autour, et tout ce qui accueille. Alors, les textes qui viendront, quelle que soit ensuite la proposition, auront une chance de s'écrire dans ce théâtre mental, ce théâtre imaginaire, qui établit leur spécificité dramatique.

Dispositifs de représentation, représentation du texte

« L'idée actuelle que l'écrivain doit se conformer aux exigences de la scène est mortelle ; c'est l'inverse qui est vrai : la scène doit aller chercher chez les écrivains les tâches qui la maintiendront en vie. » Cette phrase de Robert Musil, la revendiquer du côté de l'écriture nous donnerait trop confiance en nous-mêmes : un texte n'est pas de théâtre parce qu'on le décrète tel. Mais elle pose un niveau exigeant d'approche : pour que vive théâtralement un texte, il doit rejoindre là où le théâtre s'interroge aussi sur lui-même. C'est ce principe qui me conduit à présenter ici quatre exercices qui tentent cette remontée en amont dans les principes mêmes de la relation de l'écriture à la scène.

Bien sûr la frontière est déjà poreuse, dans les exercices précédents, sur l'adresse, le monologue, la construction de personnage avec l'écriture de théâtre. Mais ce n'est pas l'apparence formelle d'un texte qui signe cette appartenance. Ce qui fait qu'un texte suscite ce mystère de l'appel au théâtre est bien éloigné du simple fait qu'il comporte des dialogues ou des attributions de personnages. Un inventaire, écrit par un acteur ou avec une classe dite *option théâtre* d'un lycée, aura souvent cette qualité de profération, d'implication corporelle, qui permet de bâtir aussitôt, à partir de lui, des exercices de plateau.

Le premier exercice que je proposerai ici sera de simplement décrire une salle vide, parmi celles qu'on porte en soi-même. Un lieu de représentation, sans la représentation.

> Il y a un moment particulier, au théâtre, où entrent en action des maléfices périlleux et vénéneux, quand les lumières s'éteignent et que tout le public est sorti, sur la scène tout devient gris, des lointains paysages se transforment en badigeonnage banal, collé sur quelque chose. Une fois ôtés, les costumes et les accessoires – eux, qui un moment auparavant, étaient merveilleux et resplendissants – révèlent maintenant leur nature : une mystification clinquante et misérable – quand meurent des sentiments et des gestes qui un instant avant étaient si vifs et passionnés, et qui avaient été tellement applaudis. Peut-être qu'alors nous voudrions encore une fois errer sur le plateau, comme dans un cimetière, recherchant les traces de ce qui, encore vivant il y a quelques minutes, nous émouvait.
> […]
> Scène, BARAQUE DE FOIRE, monde vide, comme l'éternité où la vie s'allume juste un instant, comme une illusion.
> Misérable baraque.
>
> Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*,
> traduit du polonais par Denis Bablet, L'Âge d'homme, 1977.

Ce sera évidemment d'autant plus facile qu'on mènera l'atelier, s'il s'agit d'écriture de théâtre, dans un lieu de théâtre même. Alors la simple déambulation des participants dans le lieu, une écriture au plus direct de là où on est, parce qu'il s'agit d'éléments ritualisés, loges, coulisses, fauteuils, rideaux, lampes, reconduira de ce particulier au général. Ce qu'il faut surtout noter, c'est combien ce processus même de nommer le lieu dans l'écriture fait partie du théâtre depuis presque toujours, manière essentielle de figurer dans sa parole même l'instance de la représentation. Et que l'écriture du lieu peut alors s'ouvrir de l'intérieur à son dispositif fictionnel, faire naître l'enjeu fictionnel de cette description même. En voici deux exemples pris à des contemporains majeurs, Tadeusz Kantor pour « La classe morte », et Samuel Beckett pour *Le Dépeupleur* :

LA CLASSE MORTE.
Dans la dernière frange oubliée de notre mémoire, dans un coin étroit se dressent quelques pauvres rangées de BANCS en bois.
Les LIVRES desséchés tombent en poussière.
Dans les deux COINS, comme des modules géométriques dessinés à la craie au tableau, se tapit le souvenir de punitions endurées…
Les W.C. scolaires où l'on apprenait à connaître le goût de la liberté…
LES ÉLÈVES-vieillards au bord de la tombe, les absents…
Comme s'ils demandaient quelque chose d'irrémédiable…
Ils sortent… la classe se vide…
Et brusquement ils rentrent tous… recommence le dernier jeu de l'illusion…
Grand entrée des acteurs…
Tous portent des petits enfants, semblables à des cadavres…
Les uns se laissent porter, inertes, d'autres s'accrochent, désespérément, suspendus, traînés, comme des remords, des boulets aux pieds, comme s'ils avaient « envahi » ces personnages métamorphosés…
Ces créatures humaines qui présentent sans pudeur les secrets de leur passé… avec des EXCROISSANCES de leur propre ENFANCE.

Tadeusz Kantor, « La classe morte »,
Les voies de la création théâtrale (dir. Denis Bablet), CNRS, 1990.

Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine. C'est l'intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie. Lumière. Sa faiblesse. Son jaune. Son omniprésence comme si les quelque quatre-vingt mille centimètres carrés de surface totale émettaient chacun sa lueur. Le halètement qui l'agite. Il s'arrête de loin en loin tel un souffle sur sa fin. Tous se figent alors. Leur séjour va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend.

Samuel Beckett,
Le Dépeupleur, Minuit, 1970.

Quant aux salles de cinéma qu'on porte en soi, si chaque description qu'on en fait entreprendre garde un peu en elle de la magie du spectacle, capable d'enfermer en miroir dans l'écriture de la représentation un peu de

la représentation elle-même, c'est ce texte-ci, dicté lors d'une séance en illettrisme, par Yamina A., à la Boutique d'écriture de Montpellier-La Paillade, en 1995, qui m'en reste comme le plus bel emblème :

> Tel Hag c'était un petit village. Le cinéma n'avait pas de chaises. Il fallait amener le tabouret, la chaise pliante. Les gens un peu âgés se faisaient porter leurs chaises. Et mon frère y allait, il emportait les chaises pour les gens, trois chaises sur lui.
> J'avais peut-être trois ou quatre ans. Mon frère, quand il revenait, il vidait ses poches, il avait plein de sous. Il disait : « Regarde, j'ai travaillé ce soir. » Il était jeune aussi, huit à neuf ans.
> À Sidi j'avais peut-être aussi neuf ans. Le cinéma j'y suis allé plusieurs fois. La première fois, avec l'écran au mur, on rentrait dans la pièce, et on revoyait. Ils avaient filmé un mariage, et j'étais dedans : « Mais qu'est-ce que je fais ? Pourquoi je suis là-dedans ? Je suis là ! »
> Je ne savais pas. On ne m'avait pas expliqué au début.
> À ce mariage, on avait distribué des gâteaux à tout le monde. Et moi, quand j'ai vu l'assiette, j'ai cru que c'était pour moi. J'ai pris l'assiette, et la dame tirait, tirait. Et ça ils l'ont filmé.
> Sidi Bel Abès il y avait plein de cinémas, ce n'était pas si cher, mais des fois je m'enfilais avec mes frères et sœurs. Ils disaient : « Elle est petite… » Et chaque fois qu'ils y allaient j'entrais avec eux. On a vu des Charlot, sans paroles. Un film que je voyais souvent, c'est celui qui avait un bonnet avec une grande queue, Davy Crockett. Mon frère me disait : « Tu me fais les courses ? Et ce soir je t'emmène au cinéma. » Et si je ne voulais pas lui faire les courses : « Ah bien tu ne viendras pas au cinéma. » Je me rappelle, des fois, je m'endormais, et c'est mon frère qui me portait.
>
> Yamina A., La Boutique d'écriture,
> Montpellier-La Paillade, 1994.

Si cet exercice concerne avant tout le théâtre, il est surprenant comme la littérature a peu utilisé les salles de cinéma dans ses dispositifs fictionnels, au contraire du cinéma qui souvent se cite lui-même. Il y a des exceptions, la scène de l'orage dans *Au-dessous du volcan* de

Malcolm Lowry, les scènes liées au bombardement de Nantes chez Jean Rouaud, mais il y a certainement une disproportion entre notre propre imaginaire et les territoires contemporains de fiction.

« Ce qu'on vous a montré, vous allez l'entendre »

Peter Handke est un de ces explorateurs de premier plan, convoquant les frontières des conventions établies de son art pour en faire la matière même de ses pièces.

Par exemple, sous ce beau titre de *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* (L'Arche, 1988), la seule mention : « un spectacle », et une fausse dédicace : « Pour S. (et par exemple la place devant le centre commercial du Mail sur le plateau de Vélizy). » Une seconde indication page suivante : « Une douzaine d'acteurs et d'amateurs. » Le déploiement du texte suit :

> La scène est une place ouverte dans une lumière claire.
> Pour commencer, il y en a un qui s'enfuit rapidement.
> Ensuite, venu de la direction opposée, un second.
> Ensuite, deux, se croisant, chacun suivi, à courte, invariable, distance d'un troisième et d'un quatrième, dans la diagonale.
> Pause.
> Il franchit la place à son pas, en fond de scène.
> Tout à sa marche, il ouvre et il écarte continûment les doigts, étire et lève lentement les bras, jusqu'à les refermer en arc au-dessus de sa tête et, avec cette nonchalance qu'il met flâner sur la place, il les laisse retomber.
>
> Peter Handke, *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*, traduit de l'allemand par Bruno Bayen, L'Arche, 1988.

La pièce a été montée comme un spectacle muet, chaque image respectant à la lettre le texte pris comme didascalie continue. Pourtant, il s'agit bien d'un texte, et Handke a soigneusement gommé et éliminé toute indication qui ferait explicitement du texte une didascalie : sa description de cette *place éclatante de vide* est un formidable poème, qui paradoxalement a été laissé dans l'ombre en tant que texte.

C'est cette frontière dont on veut susciter l'exploration à notre tour : qu'un texte qui dit le théâtre devient lui-même théâtre. Il ne s'agit pas de didascalie, mais d'un spectacle qui se dirait lui-même, ferait de cette parole qui le dit, au temps même où il s'accomplit, son seul contenu de théâtre.

Évidemment, c'est mettre l'accent principalement sur la parole, comment elle surgit sur le plateau, comment elle y agit. Mais c'est une très ancienne tradition théâtrale, fondée sur les intermèdes et les prologues, les *levers de rideau*. Qu'on relise le fantastique *Retable des Merveilles* de Cervantès, dans une traduction de l'original, ou dans la très libre adaptation de Jacques Prévert : deux saltimbanques déploient dans un village un drap blanc, qu'ils suspendent à deux clous plantés en direct, et transforment une grange en salle de spectacle, c'est-à-dire que la scène même où ils parlent devient salle de spectacle. Sur ce drap blanc, leur boniment va faire défiler des images que les spectateurs-acteurs vont faire semblant de voir : le cinéma ne mettrait plus que trois cents ans pour être inventé.

Ici, dans le strict respect des conventions du théâtre, lumières qui baissent, ouvreuses, quatre acteurs vont remplacer le théâtre prévu par une apostrophe en temps réel des spectateurs, sur le principe même de la repré-

sentation, et des paroles au théâtre. Malgré le titre provocateur d'*Outrage au public*, ce texte étrange dialogue avec les plus grands moments de Pirandello (le début de *Ce soir on improvise* qui est sur ce même principe).

Se positionner mentalement dans cette zone médiane devant le rideau est la difficulté de cet exercice. Pour aider, je présente les textes qui suivent *Outrage au public* dans le livre de Peter Handke : il s'agit encore de ce qu'il nomme « pièces parlées », et dont les titres sont successivement *Prédictions*, *Introspection* et *Appel au secours*.

Le premier thème, *Prédictions*, est très proche de Rabelais :

> Ceste année les aveugles ne verront que bien peu, les sourdz oyront assez mal : les muetz ne parleront guières : les riches se porteront un peu mieulx que les pauvres, & les sains mieulx que les malades.
> Plusieurs moutons, boeufz, pourceaulx, oysons, pouletz & canars, mourront & ne sera sy cruelle mortalité entre les cinges & dromadaires.
> Vieillesse sera incurable ceste année à cause des années passées.
> [...]
> Dont pour ceste année les chancres iront de cousté, & les cordiers à reculons, les escabelles monteront sur les bancs, les broches sur les landiers & les bonnetz sus les chapeaulx, les coissins se trouveront au pied du lict, les couilles pendront à plusieurs par faulte de gibessières, les pusses seront noires pour la plus grande part, le lard fuyra les pois en quaresme : le ventre ira devant, le cul se assoira le premier…
>
> François Rabelais,
> *Grande prognostication certaine et infaillible pour l'an perpetuel*,
> Claude Nourry, 1535.

Le deuxième thème, *Introspection*, on peut le conquérir en s'appuyant sur cette accumulation de *pourquoi*, à la manière de Borges :

> Pourquoi sommes-nous attirés par la fin des choses ? Pourquoi n'y a-t-il plus personne pour chanter l'aurore et pourquoi tout le monde chante-t-il le crépuscule ? […] Pourquoi pensons-nous instinctivement à la défaite de Waterloo et non à sa victoire ? Pourquoi la mort de l'homme revêt-elle une dignité que n'a pas sa naissance ? […] Pourquoi la tragédie suscite-t-elle un respect auquel ne saurait prétendre la comédie ? Pourquoi sentons-nous qu'un dénouement heureux est toujours factice ? Pourquoi donc la mémoire se souvient-elle des vaincus et non des vainqueurs ? Pourquoi la mort violente est-elle aujourd'hui si facile ? Pourquoi pensons-nous à l'agonie et non à la résurrection ?
>
> Jorge Luis Borges,
> *Préfaces avec une préface aux préfaces*,
> traduit de l'espagnol par Françoise Rosset
> et Jean-Pierre Bernès, in *Œuvres complètes*, t. II,
> Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Le troisième thème, inventaire-accumulation de ce tout ce qui pourrait suggérer une raison d'appeler au secours, évite systématiquement d'en employer le mot, avant de s'en rapprocher lentement :

> Spectateurs et auditeurs ne tarderont pas à découvrir ce que recherchent les acteurs. Les choses se passent comme au théâtre de marionnettes quand les héros sont menacés par le crocodile ; ici, les spectateurs, s'ils le veulent, soufflent aux acteurs le mot clé : secours. Mais les acteurs ne comprennent pas ; ils interprètent les cris comme de véritables appels au secours, ce qui ne les trouble que dans le contexte de la pièce. Finalement, lorsque les acteurs ont trouvé le mot secours, celui-ci se transforme en un grand cri de triomphe. Ce cri est répété sans cesse, jusqu'à ce que sa signification soit entièrement brouillée.
>
> Peter Handke, *Appel au secours*,
> in *Outrage au public*, traduit de l'allemand
> par Jean Sigrid, L'Arche, 1968.

Une pièce de théâtre supposée explore un des trois thèmes ci-dessus, l'appel au secours, la prédiction

redondante ou l'accumulation des pourquoi. Réduction à un fait élémentaire de parole qui va faciliter la mise en abyme du dispositif, en demandant aux participants que leur texte soit comme un doublage de la pièce de théâtre réelle, se superpose à la pièce jouée, devenue provisoirement muette. On vise à une diction de ce qui se passe en temps réel dans la pièce imaginaire, du point de vue de la parole, comme pour les mouvements du corps, les dispositions de l'espace, des lumières, du rapport aux spectateurs et du rapport entre acteurs. Des acteurs décrivent ce qu'ils sont en train de jouer sur la scène, des bribes de la pièce supposée traversant le texte, et c'est cela qui constitue le fait théâtral lui-même.

> Vous êtes les bienvenus.
> Cette pièce est un prologue.
> Vous n'entendrez rien ce soir que vous n'ayez déjà entendu.
> Vous ne verrez rien que vous n'ayez déjà vu.
> Vous ne verrez pas ce qu'on vous a toujours montré sur une scène.
> Vous n'entendrez pas ce que vous êtes habitués à entendre.
> Ce qu'on vous a montré jusqu'à présent au théâtre, vous allez l'entendre.
> Vous allez entendre ce qu'on ne vous a jamais montré jusqu'à présent.
> Ce qu'on va vous montrer n'est pas un spectacle.
> Vous risquez fort de rester sur votre faim.
> Ce que vous allez voir n'est pas une pièce.
> Ce soir on ne joue pas.
> On va vous montrer un spectacle où il n'y a rien à voir.
>
> Peter Handke,
> *Outrage au public et autres pièces parlées*,
> traduit de l'allemand par Jean Sigrid, L'Arche, 1968.

Didascalies de l'impossible

Les acteurs sont tous passés par ce cauchemar d'être sur les planches et de ne pas savoir son texte. Les metteurs en scène ont leur part de mauvais rêve aussi, qui les mène à des situations impossibles. Olivier Py produit des mises en scène étonnantes, où il s'implique lui-même, faites de mouvements d'images excessives et puissantes procédant exactement de ce genre de didascalies : au point que la mise en images et en espace de ses pièces, avec scénographie, déplacements d'acteurs et lumières, précède même l'écriture du texte. Je ne sais pas la part de ces rêves de metteur en scène dans cette idée d'écrire la liste des didascalies de ce qui, paradoxe personnel, ne pourrait être monté au théâtre, et d'en faire encore texte de théâtre :

> J'aurais pu écrire quelques didascalies délirantes, un cadavre de jeune fille se décompose à vue d'œil, un homme se noie en chantant une vieille chanson, l'amour naît entre deux êtres qui se voient pour la première fois, un troupeau de chimères piétine un de mes meilleurs poèmes en pleine tempête, un jeune homme aiguisé d'espoir aux portes de la grande ville, l'insatiable inquiétude d'un danseur professionnel dans les lieux nocturnes, un père de famille qui met le feu à sa maison avec des prophéties absurdes, le regard des siens, une injonction sourde dans la bouche d'un camelot distillée entre les arguments de vente, comment le regard bat dans les tempes et comment on se réveille dans la nuit, s'assoit sur son lit, croise les mains dans le noir de la chambre, un chant infini de braises mourantes mais encore claires, sans vapeurs, implacables.
>
> Olivier Py, *Théâtres*,
> Les Solitaires intempestifs, 1998.

On gagne une étape quand on fait comprendre que l'imaginaire vrai doit s'ancrer sur cette précision, une évocation précise de choses pour chacun importantes à exprimer quand bien même elles sont impossibles. La liste des images impossibles à construire par le théâtre ou le film devient alors l'outil de l'imaginaire du texte, qui lui ne connaît pas d'impossible. Mais on aura introduit une friction, un obstacle.

Cette précision d'une prose peut venir de cette même volonté de lui désigner ses obstacles dans le réel :

> L'odeur parfois de l'allumette craquée quand il fait très froid et que l'on attend un train. Être trop fatigué pour dormir, la gare de province, fredonner.
> Ce petit dialogue avec un inconnu devant un distributeur de café en panne, parfois.
>
> Olivier Py, *Théâtres*,
> Les Solitaires intempestifs, 1998.

Proposition alors très simple : quelles seraient, pour chacun, ces didascalies qui seront impossibles à réaliser sur scène, et fondent pourtant le rêve qu'on en a ? On peut même radicaliser cette approche, en la soumettant à la catégorie de ce qu'on cherche, pourvu que cette catégorie on la pousse vers son extrême. Aller dans cette frontière où la perception subjective d'un réel excessif commande à l'organisation de la représentation intérieure, dont va se saisir le récit. Se servir de l'inventaire encore : notations brèves plutôt qu'histoires. Pour ce qui fait peur, lister mentalement, dans la mémoire lointaine, l'enfance, puis plus près. Peurs occasionnelles, régulières, liées à un événement singulier. Il y a l'intime, et s'en tenir à cette force de l'exposition : dire en face, ne rien ajouter. Et si on prononce cet adjectif, *extrême*, que

ce soit l'occasion d'introduire Georges Bataille et ce livre où il s'énonce comme but : « où l'homme atteint l'extrême du possible ». Alors tout est ouvert pour d'autres domaines d'écriture encore :

> je cherche une fêlure
> ma fêlure,
> pour être brisé.
>
> Georges Bataille,
> *L'Expérience Intérieure*, Gallimard, 1943.

Comparer ce bref extrait à l'introduction même du livre, où s'en nomme le projet :

> Ce livre est le récit d'un désespoir. Ce monde est donné à l'homme ainsi qu'une énigme à résoudre. Toute ma vie – ses moments bizarres, déréglés, autant que mes lourdes méditations – s'est passée à résoudre l'énigme… Entré dans des contrées insoupçonnées, je vis ce que jamais des yeux n'avaient vu. Rien de plus enivrant : le rire et la raison, l'horreur et la lumière devenus pénétrables…
>
> Georges Bataille,
> *L'Expérience Intérieure*, Gallimard, 1943.

Novarina / Bond : instructions aux acteurs

On explorera au dernier volet de ce livre comment l'écriture peut se nommer elle-même. En recourant à l'écriture d'instructions aux acteurs, puisque telle est la formule la plus souvent employée pour ces textes courants de l'édition théâtrale, ce n'est pas à une mise en abyme du théâtre qu'on veut conduire. C'est encore une fois définir une sorte de paysage concret pour là où on va prononcer les paroles et comment. Construire un imaginaire de la parole, à partir de quoi le théâtre pourra

se charger de tous les matériaux qu'il lui semblera bon. Si cet imaginaire est bâti et convoqué avant l'écriture elle-même, on lui donne une chance de devenir écriture de théâtre. D'où l'importance de ces textes, si fréquents chez les auteurs de théâtre, dont on a rarement l'impression qu'ils ne sont que des consignes de jeu, ou des après-dire. Ci-dessous un extrait d'Edward Bond, dont on peut retenir, pour écrire, la façon de commencer par une apostrophe :

> Acteurs
> Ne cherchez pas à rendre votre personnage possible
> Les hommes font des choses qui devraient ne pas être possibles
> Ne dites pas « jamais il ne ferait cela »
> Les hommes ne se conduisent pas de façon prévisible
> Ne faites pas du personnage un seul et même homme
> Malheureusement un homme est plusieurs hommes
> Ne vous tracassez pas lorsqu'une action manque de logique
> Les hommes manquent de logique
> Demandez-vous pourquoi ils manquent de logique
> Découvrez ce qui dans un personnage n'est pas personnel
> Découvrez pourquoi le personnage cesse d'être lui-même
> Dans le monde présent nous ne sommes toujours pas devenus humains
> Certains essaient d'être humains
> D'autres sont bouchers ou pires
> Remettez-vous au travail lorsque vous dites « jamais il ne ferait cela »
> Peut-être n'êtes-vous pas loin de comprendre
> Pourquoi tel homme aspire à la liberté et tel autre est un boucher
>
> Edward Bond, *Conseil aux acteurs*,
> in *L'Énergie du sens*, Climats, 1998.
> © Éditiions Climats, 1998, textes réunis
> et présentés par Jérôme Hankins.

Le livre de Valère Novarina, *Pendant la matière* (P.O.L., 1991), est une suite continue de six cent seize fragments

ou aphorismes concernant l'acteur, les mots, la langue et l'espace. Là, plus d'apostrophe, mais une convocation même, comme du théâtre décrit, et des impératifs :

I L'acteur entre pour capturer le présent devant moi.
IV Alertez l'espace ! Et écoutez se taire les cailloux.
V La scène est au présent apparition.
XI Les acteurs sur le théâtre : gardiens de la langue et du mystère de parler. Hallucinatoire clarté de leur présence. Ils entendent que parler est un drame ; ils donnent la parole aux mots qui en savent plus que nous.
XXI L'acteur ne nomme pas, ne désigne pas, mais cherche à capturer. L'acteur est personne et ne désigne rien. Il appelle ce qu'il ne nomme pas.
XXIII L'acteur retire tout le théâtre de lui en entrant.
XXVI Le théâtre ne représente aucun morceau du monde. Le théâtre contient le monde en paroles. Il va jusqu'où peut aller la voix.
XXVII L'acteur va sur scène pour se défaire du cadavre de lui. D'où l'impression de voir toujours avancer un homme portant son corps devant soi.
XVIII Le théâtre ouvre le tombeau du monde.
LXII N'importe quel mot contient toutes les langues.
LXXXI Très précisément chaque mot désigne l'inconnu.
CXXI Écoute le monde entier appelé à l'intérieur de nous.
CXXXII Au théâtre on pourrait presque voir la naissance du monde.
CLXXIII Il y a un théâtre en personne dans la chair.
DXCIX L'acteur est une île.
DCIX Offrir le théâtre aux acteurs, si tu pouvais.
DCXVI Chercher toujours une main plus vite que l'esprit.

Valère Novarina,
Pendant la matière, P.O.L., 1991.

HOMMAGE : BERNARD-MARIE KOLTÈS

Si je tiens à réserver une place à part à Bernard-Marie Koltès, c'est que la clôture prématurée de son œuvre nous la livre comme une énigme, un cheminement qui s'est trop tôt figé. Là encore, que Koltès n'ait pas eu la possibilité de nous léguer une vision rassemblée de son œuvre laisse un espace vide où prolonger la lecture c'est se saisir soi-même de l'écriture.

Parcours évidemment atypique, fait de voyages, d'une implication dans le théâtre dès sa période étudiante à Strasbourg, mais complexe puisque le temps de gestation d'une pièce à l'autre est souvent de quatre ans, et qu'une pièce est en train de se terminer quand la précédente accède juste à la scène. Le croisement déterminant d'un grand metteur en scène, qui offre à ses pièces, dès la phase d'écriture, une garantie de visibilité, de surgissement au réel via les meilleurs acteurs.

Nous avons la chance aussi que ses entretiens sur son travail aient été rassemblés : des aperçus, sur Shakespeare, Faulkner, Tchekhov, qui laissent mesurer l'implication et la conscience esthétique. Toute une réflexion aussi sur les pratiques d'écriture, enquête et rapport au réel, vitesse et interruptions de l'écriture, rapport à la fiction, au cinéma, au voyage.

Et une inscription qui, si elle laisse Koltès comme

auteur éminent de théâtre, impose à son œuvre ce côté inclassable des grandes œuvres : poétique de *La Nuit juste avant les forêts*, déplacement des concepts de temps et d'espace dans les récurrences et le dialogue de *Solitude dans les champs de coton*. C'est parce qu'il nous emmène dans des zones inconnues que Koltès prend place dans cette bibliothèque restreinte des ateliers d'écriture, et y est incontournable.

Voici deux exercices que je considère très importants dans les cycles que je mène, le premier parce qu'il propose une piste formelle d'une incroyable efficacité pour aborder le monologue (une seule phrase qui ne finit pas, et temps référentiel nul dont on retraverse le temps d'origine à chaque stabilisation d'une figure narrative), le second parce qu'il permet une approche à la fois abstraite et distanciée du personnage, en trois marches d'écriture, qui permet de s'ancrer sur une sensation ou une relation réelle mais la produire d'emblée comme fiction susceptible de porter bien plus que l'exercice.

La Nuit juste avant les forêts : *temps référentiel nul et art du monologue*

Enjeu : je parle à qui ne m'entend pas. Ma liberté vient de ce qu'il ne saisit pas ce que je dis.

Le monologue est intérieur parce qu'il ne se réfère pas à une durée extérieure, ce n'est pas un instant qu'on déplie, mais une tension mentale qu'on examine, dans ses superpositions, ses simultanéités. La situation du monde extérieur, en cet instant, ce temps suspendu où en moi cela parle, va basculer, ne pourra pas être exploitée : elle est le contexte d'un instant qu'on laisse se

refermer sur lui-même, sans durée. C'est dans une urgence qu'on parle, et qui a fait du monologue intérieur (chez Virginia Woolf : *Promenade au phare*, ou William Faulkner : *Tandis que j'agonise*, ou James Joyce : monologue de Molly Bloom à la fin d'*Ulysse*, ou Thomas Bernhard : le fauteuil à oreilles dans *Arbres à abattre*) une forme majeure de notre littérature occidentale du XXe siècle.

Un instant. Pur, isolé. On voudrait parler à celui qui s'éloigne. Ce qu'on dit n'est pas ce qu'il faut dire, alors on recommence, depuis le même point de fusion initial. Et chaque fois que l'écriture aura solidifié dans une nouvelle figure de récit, on la brisera pour repartir de cet instant initial.

Dans le texte de Koltès, un homme en apostrophe un autre qui s'éloigne. Il voudrait lui parler de, mais on n'a pas le temps qu'il faut pour. Alors ça recommence, on l'aperçoit, il faudrait. La langue dérive. La chambre qu'on rêve. Le personnage de *La Nuit juste avant les forêts* (Minuit, 1988) demande feu ou cigarettes, mais il en dispose déjà. Et retour à la case départ. On s'appuie sur l'instant, le monologue se développe, mais pour pouvoir s'entretenir comme tel, revient pour chaque nouvelle figure du discours à cet instant zéro.

Pour s'adresser à qui, depuis quel instant magiquement isolé de toute continuité, toute dissolution dans la durée ? Le monologue s'interroge à chaque nouvelle figure sur lui-même, et trouve dans cette interrogation son propre aliment pour se renouveler.

Il faut donc, pour entrer dans le monologue intérieur, aider les participants à trouver cet instant qui va servir de plaque tournante sans durée, à partir de quoi vont dériver des phrases mais auquel on pourra toujours

revenir, duquel on pourra à nouveau repartir pour une autre dérive, suffisamment brève pour qu'on puisse en accumuler trois ou cinq, le principe de retour en boucles étant une contrainte principale, plutôt que la seule capacité de dérive, qu'on peut susciter plus précisément en suggérant des champs, le lieu, le possible, les paroles, la perception intérieure.

On s'appliquera à suivre aussi le dispositif de ponctuation proposé : une seule phrase de soixante pages où la récurrence de ce point zéro du temps (*tu tournais le coin de la rue*) revient comme un leitmotiv.

> Tu tournais le coin de la rue lorsque je t'ai vu, il pleut, cela ne met pas à son avantage quand il pleut sur les cheveux et les fringues, mais quand même j'ai osé, et maintenant qu'on est là, que je ne veux pas me regarder, il faudrait que je me sèche, retourner là en bas pour me remettre en état – les cheveux tout au moins pour ne pas être malade, or je suis descendu tout à l'heure, voir s'il était possible de se remettre en état, mais en bas sont les cons, qui stationnent : tout le temps de se sécher les cheveux, ils ne bougent pas, ils restent en attroupement, ils guettent dans le dos, et je suis remonté – juste le temps de pisser – avec mes fringues mouillées, je resterai comme cela, jusqu'à être dans une chambre : dès qu'on sera installé quelque part, je m'enlèverai tout, c'est pour cela que je cherche une chambre, car chez moi impossible, je ne peux pas y rentrer – pas pour toute la nuit cependant –, c'est pour cela que toi, lorsque tu tournais, là-bas, le coin de la rue, que j'ai vu, j'ai couru, je pensais : rien de plus facile à trouver qu'une chambre pour une nuit, une partie de la nuit, si on le veut vraiment, si l'on ose demander, malgré les fringues et les cheveux mouillés, malgré la pluie qui ôte les moyens si je me regarde dans une glace…
>
> Bernard-Marie Koltès,
> *La Nuit juste avant les forêts*, Minuit, 1988.

Cela étant posé pour la forme et la grammaire du texte, je propose pour thème du monologue intérieur de prendre le début du livre de Thomas Bernhard, *La Cave*

(Gallimard, 1982). Construction d'un auteur : celui qui voulait devenir écrivain pratique le journalisme, la poésie, les scénarios, et écrit enfin des romans. Étrange, déjà marqué de ce que nous avons appris à reconnaître chez Thomas Bernhard, mais de facture classique : *Gel*. Et puis une rupture dans l'œuvre même, *Perturbation*, un roman qui dit je, presque initiatique, où on quitte la lumière du jour, pour finir par rencontrer ce personnage qui monologue infiniment. À partir de cette transition, les récits autobiographiques. Quatre blocs tranchés, plus *Un enfant* : une autobiographie discontinue, quatre moments séparés. Non pas écrire sa vie, mais porter le microscope sur les instants principaux de discontinuité ou de rupture. Ce dont on ne peut comprendre que longtemps plus tard pourquoi soi-même on a préféré faire cela, prendre cette décision-là.

Dans *La Cave*, Thomas Bernhard saisit un moment clé de sa propre histoire : décider un jour de ne plus aller au lycée, pour s'embaucher chez l'épicier Podlaha, lequel va le laisser tout un hiver trier des pommes de terre dans une cave humide. Principe du livre : cent quarante pages d'un seul bloc, un paragraphe seul et unique, jamais de retour à la ligne. Et, pour décrypter toujours plus à fond, sur un territoire précis, un moment charnière de son propre destin, à mesure qu'apparaît dans le récit un mot clé, celui-ci est mis en italique, et sur les italiques on va rebondir, comme un principe de fugue à l'intérieur du texte. À mesure donc qu'on fixe une figure narrative, pour garder le mouvement global du livre, sans quoi il n'est pas de monologue, c'est sur cette possibilité de revenir instantanément aux mots en italique qu'on va s'appuyer. La possibilité de reprendre la phrase en amont, au premier moment qu'était apparu

l'italique. La première phrase du livre : « Les autres êtres humains, je les rencontrai dans le sens opposé en cessant d'aller au lycée » ouvre à un exercice formidable parce qu'elle oblige à se concentrer sur cette notion d'instant. La prise de décision, lors d'un choix contre toute apparence de raison, au rebours de toutes les pressions extérieures, n'a pas de durée possible, oblige à convoquer toutes les contingences liées à cet instant. C'est cette notion de se retourner, de s'opposer, qui est très belle dans cette phrase de Thomas Bernhard. Elle a l'avantage aussi de laisser à l'initiative de celui ou celle qui écrit le choix parfois très souterrain et secret de ces instants dont on ne peut que rétrospectivement mesurer les implications.

Par exemple, la démarche lucide et courageuse de ce jeune détenu, remontant à un souvenir qui date de ses quatorze ans, longtemps avant des brisures bien plus fortes. Ici, à partir d'une expérience commune à tous les garçons de son âge, mais dont le hasard fait qu'elle tourne mal, une utilisation quasi littérale de la proposition prise à Thomas Bernhard – chemin pris, sur une impulsion intérieure, *en sens opposé* – et l'appui sur la récurrence d'une expression idiomatique, *vu que*, pour maintenir la simultanéité dans la conscience de tout ce qu'on relie à cet instant décrypté à distance :

> Vu que je mangeais sur place, il me laissait son camion pour manger dedans, au chaud. Il m'avait dit : – Tu prends le camion, tu manges dedans, et s'il fait trop froid dehors, tu mets le moteur, tu mets du chauffage.
> Vu qu'il y avait les clés dessus, j'ai commencé à faire marche avant, marche arrière, pour m'amuser dans le parking de l'entrepôt. Il n'y avait personne, le patron était rentré chez lui, l'autre ouvrier aussi.
> J'ai commencé à rouler, à partir un peu sur la route, pas trop loin, trois

cents, quatre cents mètres parce que j'avais quand même assez peur qu'il arrive entre-temps, et vu que je savais qu'il ne rentrait pas avant deux heures et demie, qu'il me restait une bonne heure devant moi, j'ai commencé à rouler un peu plus loin, j'ai commencé à aller un peu partout.

Une voiture m'a croisé, et comme j'avais le camion assez large, j'ai pris le trottoir, et il y avait un poteau, je me suis complètement encastré dedans.

Je suis parti à pied, je suis rentré chez moi, et vers le coup de deux heures et demie trois heures, il a passé un coup de fil chez moi, parce qu'il ne voyait pas son camion.

Il m'a demandé si j'avais vu le camion, j'ai commencé à nier, mais vu que j'étais pas venu l'après-midi, il savait très bien que c'était forcément moi.

J'ai expliqué à ma mère. Ma mère m'a dit : – Tu reconnais tes torts, et voyons comment cela se passera.

Il a été très compréhensif, il a dit : – Maintenant moi je connais le problème, c'est pas la première fois que ça m'arrive. Je ne veux pas te virer, mais pour les réparations, je souhaiterais te le retenir sur ton salaire, un petit peu, pas tout, pour rembourser les dégâts.

Vu que j'étais encore très jeune dans ma tête, je lui avais dit oui parce qu'il était devant moi, pas de problème, mais je ne me suis pas représenté, peut-être par honte de mon acte.

Pas de ne pas vouloir le rembourser, mais de me sentir mal à l'aise vis-à-vis de cet accident. J'avais peur de le revoir, je ne pouvais plus le regarder dans les yeux. Il m'avait fait confiance, je lui avais fait faux bond, vu que j'étais très jeune et pas très bien dans ma tête, je n'osais même plus le regarder dans les yeux.

Gradignan,
centre de jeunes détenus, 1996.

Sur cette notion de destin, la littérature touche à son essence : une question sur l'homme en général, posée à partir du questionnement de soi. Interrogation sur le chemin, en nommant l'arbitraire qui nous fait.

Selon l'âge de ceux à qui on s'adresse, on peut citer l'exemple de Baudelaire à dix-huit ans, quand, dans une lettre à sa mère, il dit vouloir « trouver une place vide »

au milieu du monde, et qu'elle vous soit accessible. Ou bien parle de « vocation à rien », et l'écart entre ce vers quoi on est poussé, et la liste des possibles où il nous faudrait vocation.

« Je sens venir la vie avec encore plus de peur », l'endroit donc où notre vie est encore protégée, et ce qui vient vers nous dehors, à quoi la rupture des conditions présentes va nous livrer.

« Voici donc la dernière année finie », des moments dans la vie où on est en bascule, où il faut choisir et s'orienter.

La notion de destin n'est pas employée ici par Baudelaire, dans ces deux phrases extraites de ses lettres à dix-huit ans. Le poète qu'il deviendra ne lui est pas encore à lui-même visible. Ce qui est important, mais sur quoi on se gardera d'attirer l'attention, c'est que l'espace entier du cours de la vie est assigné au *je*, à sa décision et à sa volonté. Le mimétisme que ces deux phrases induiront laissera clos cet espace. Là où se passe l'atelier, on est dans ce domaine encore protégé, ou provisoirement séparé de la loi du monde. On va donc se retrouver précisément enclos dans cet espace fictif où le *je* commande à son choix de vie. Insister par contre sur le haut destin de Baudelaire, ce qui lui est réservé, jusqu'au « crénom » de l'aphasie finale, le pécule du père mis sous séquestre, et les traductions de Poe vendues au forfait.

D'avoir parlé du jeune Baudelaire, en regard de ce qu'il deviendra, permet d'imposer une autre séparation arbitraire : même à ceux devant nous qui n'ont pas destin à eux-mêmes visible (c'est-à-dire qu'ils sont à l'étape de la phrase de Baudelaire), on demande de se reporter dans leur passé à un moment où il a fallu choisir, et que

ce choix engageait leur vie. Et les mots clés fournis, sans qu'on les désigne comme tels, sont *vide, rien, peur*. C'est donc l'endroit le plus central où on va se risquer.

> Je sens venir la vie avec encore plus de peur. Toutes les connaissances qu'il faudra acquérir, tout le mouvement qu'il faudra se donner pour trouver une place vide au milieu du monde, tout cela m'effraie.
> […]
> Voici donc la dernière année finie, et je vais commencer un autre genre de vie ; cela me paraît singulier, et parmi les inquiétudes qui me prennent, la plus forte est le choix d'une profession à venir. Cela me préoccupe déjà, me tourmente, d'autant que je ne me sens de vocation à rien, et que je me sens bien des goûts divers qui prennent alternativement le dessus.
>
> Charles Baudelaire,
> *Correspondance générale*,
> Louis Conard, 1947-1953.

L'important, c'est d'obliger à ce principe d'une phrase continue, une phrase qui ne finit pas, oblige à sans cesse la nourrir, et se ressourcer à cet instant de temps zéro pour ce basculement vers l'avant, comme si on n'avait jamais assez de toutes ses forces pour tout analyser et décrypter, initiant ce mouvement de spirale ou d'effondrement qui signe *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès, par exemple sur cette scène de bagarre dans le métro, peut servir de base à un monologue explorant, sur ce même principe de retour incessant à un temps origine, une situation en impasse :

> – mais en même temps que cela, je sens dans mon dos que l'un des deux met la main dans la poche de mon pantalon, qu'il tire mon portefeuille, moi je ne bouge pas tout de suite, je sens que je tiens la forme, alors je me dis : mec, pas de bagarre, je leur parle et il n'y a pas de raison que cela ne marche pas, je me retourne, et dis : – OK, fais pas

> le con, je vous invite et on se boit une bière, après, on verra bien ce que l'on fera, ensemble, on ne s'emmerdera pas…
>
> Bernard-Marie Koltès,
> *La Nuit juste avant les forêts*, Minuit, 1988.

Alors on entendra cette musique, si particulière au monologue intérieur, et la façon dont il remplace le monde par la scène de théâtre.

Le masque, le vrai, la fiction : plongée vers le personnage

Les carnets d'écrivains sont, pour qui veut écrire, une mine principale. Préparant l'écriture de sa pièce *Combat de nègre et de chiens* (Minuit, 1989), Bernard-Marie Koltès nous propose un matériau à ne pas manquer, parce que rien de ses carnets n'est repris dans la pièce. Il ne s'agit pas d'ébauches, ni de brouillons, mais d'une vraie écriture de fiction, tour à tour poétique ou discursive, qui représente une marche d'approche délibérée, construite, de l'instant où on sera prêt à écrire. Et, quand on sera prêt, tout partira de zéro : on n'ouvrira plus les *Carnets*, on ne recopiera rien de ce qui y est écrit.

Ce qui est surprenant dans ces quelques pages imprimées (de façon posthume) à la suite de la pièce, c'est que Koltès utilise pour chacun des quatre personnages la même méthode, dans le même ordre, avec la même systématique. C'est cette systématique qui est surprenante, et qui se révèle un outil extrêmement surprenant et riche pour l'atelier.

Point un, chaque personnage est préalablement défini par une marque physique rendue abstraite, un peu comme un masque, ou une silhouette stylisée. À cette

notation, Koltès en associe ensuite une autre, tout aussi brève, mais très plastique ou poétique, en tout cas onirique : « en son for intérieur », une image étonnante d'audace langagière. Opposition d'un caractère physique rendu abstrait, masque ou silhouette, et d'un *for intérieur* poétique ou métaphorique :

> CAL :
> Si légers qu'on dirait deux traces de doigt salis, deux plis partent de l'extrémité extérieure de chaque œil jusqu'au creux de la joue ; puis, très profondément, presque une fossette, verticale, du côté droit, près des lèvres, une ride.
> En son for intérieur : un grand oiseau vert au-dessus de la prairie, avec, dans ses serres, un chiot aux yeux de femme, et son halètement près de l'oreille.
>
> Bernard-Marie Koltès,
> *Combat de nègre et de chiens*, Minuit, 1989.

Point deux, pour chaque personnage on construit un paysage réel, hors de la scène de la pièce. Une scène relevant de l'instantané, qui ne relève pas du théâtre, et rien de cela, paysage ou scène, ne sera repris dans la pièce. Et Koltès associe à chaque personnage au moins une de ces scènes prises à la réalité quotidienne supposée du personnage : Léone descendant d'avion, Horn traversant son chantier un soir d'orage, fantasmes de Horn sur l'ensevelissement d'un ouvrier noir écrasé par un camion. Images liées au personnage mais prises au monde réel, le personnage là comme spectateur, indépendamment de toute représentation scénique et sans dépendance temporelle à la scène :

> LÉONE. À son arrivée, en descendant de l'avion… apercevant le ciel sans soleil et sans nuages, un vol tournoyant d'aigles ; apercevant sur une rivière un groupe d'éperviers noirs penchés sur un corps gonflé, obèse,

> déjà blanc de décomposition, qui flotte doucement – étouffant un petit cri, une main sur la bouche : Quel petit grain de sable on est, ouh !
>
> Bernard-Marie Koltès,
> *Combat de nègre et de chiens*, Minuit, 1989.

Point trois, maintenant qu'on a le visage, le *for intérieur* et la mise en situation réelle, il s'agit de savoir comment le personnage *parle*. Alors la troisième strate consiste à écrire pour chacun une bribe relevant du monologue, mais non pas du monologue de théâtre, qu'on étudiera ci-après, seulement d'un soliloque, sur des idées convenues. Juste une captation de ce que pense le personnage de telle chose, qui va du *rêve de la maison de campagne* aux *lieux communs sur l'Afrique*. Là encore, rien de ces brefs soliloques attribués aux personnages (à l'exception des réflexions sur la nuit et l'insomnie de Horn) ne sera repris dans la pièce :

> CAL, SONGERIES D'UN INGÉNIEUR INSOMNIAQUE :
> Il y a trop de nuits, une par vingt-quatre heures, quoi qu'on fasse ; et trop longues, bien trop longues, avec tout ce qui y bouge et qui n'a pas de nom, qui y vit à l'aise comme nous le jour, dans notre élément naturel, eux c'est la nuit, cachés derrière les arbres, le long des murs, cachés couchés dans l'herbe, tout en haut des palmiers, et, les nuits sans lune, cachés derrière le long en haut de dedans rien du tout, la nuit suffit. Or qui sait le nombre et la taille, l'intention et le but de ce qui, dans la nuit, bouge ou est immobile, mais vit dans son élément naturel ?
>
> Bernard-Marie Koltès,
> *Combat de nègre et de chiens*, Minuit, 1989.

Soyez exigeant avec les participants : la proposition d'écriture doit respecter strictement ces trois étapes de constitution du personnage, y compris de recopier sa formule magique, *en son for intérieur*, mais sans se soucier de l'utilisation fictionnelle ou théâtrale du person-

nage. L'enjeu de la proposition, c'est qu'à appliquer à un personnage réel, qu'on le connaisse peu ou beaucoup, la grille très précise de Koltès, le texte va créer un personnage qui n'aura pour lui que la langue qui l'a produit.

D'où la force de cet exercice : on va se trouver brutalement jeté dans une fiction toute prête, potentielle, avec des personnages dotés de physique, de contexte et de parole, et dont pourtant nous ne savons rien, éloignés qu'ils sont de la source réelle par laquelle nous les avons rejoints.

On demande de se concentrer sur deux, ou mieux : trois personnages, et de répéter pour chacun la grille de Koltès en n'écrivant pas les trois étapes pour un personnage avant de passer à un autre, mais bien d'écrire le *point un* pour trois personnages, puis le *point deux*, pour les trois mêmes personnages, enfin le *point trois*. Au moment de la lecture, on choisira de rassembler les trois points pour chaque personnage lu séparément, ou de laisser le texte dans son ordre de première écriture.

Je demande de partir simplement de la simple motivation qu'on peut avoir à s'expliquer avec tel personnage source bien réel, même s'il n'appartient pas à notre cercle proche, et de respecter ces trois strates distinctes de notations.

C'est un exercice qui permet d'approcher de très près les ambiances et les formes de Koltès. Pourtant, il ne s'agit pas de mimer le style. Ce qui me surprend encore, à le pratiquer, c'est son côté funambule : à respecter l'ordre et les étapes, l'effet fictionnel est tel qu'on serait prêt à s'y lancer. Qu'on veuille simplifier, par exemple ne pas reprendre la répétition de cette étrange formule : *en son for intérieur*, et la magie ne s'établit pas. Qu'on s'étende sur le visage ou la silhouette, au lieu de cette stylisation en une ligne, et la magie ne s'établit pas.

On demande de travailler dans cet ordre, d'abord la stylisation corporelle, associée à cette phrase onirique qui surgira de la notation *en son for intérieur*, puis le personnage spectateur d'une scène ou situation réelle qu'on puisse lui associer, enfin cette captation de parole ou de pensée, qu'on ne cherchera pas à développer ni entretenir. C'est seulement lors de la phase de lecture qu'on s'interroge sur comment les trois strates séparées s'articulent, reconstituent pour qui ne sait pas le mécanisme originel un texte fictionnel d'un seul bloc. La recomposition induit un effet très fort de fiction potentielle, lié sans doute au vide laissé par la séparation des trois approches, lié aussi à cette manière de faire sortir le personnage du réel où on l'a été chercher, en particulier par la force onirique que peut prendre cette notation que Koltès dit, pour chaque personnage aussi : *en son for intérieur.*

> LÉONE :
> Une autour de chaque œil, deux rides seulement, deux cercles égaux, parfaits.
> En son for intérieur : de l'âge où il est difficile de dire si c'est un garçon ou une fille, un enfant, couché dans l'herbe, portant sur le visage et dans chaque recoin du corps une tristesse bien plus ancienne que lui.
> HORN :
> Aux arbres on lit leur âge, au moment de la coupe ; à lui aussi, en comptant autour de ses yeux et de sa bouche ses rides lentement déposées, en alluvions.
> En son for intérieur : une vieille femme inconnue, tout habillée de noir, le visage dans l'ombre, qui vient régulièrement, chaque soir, s'asseoir à côté de lui, jusqu'au matin, sans un mot, sans un bruit ; il ne la connaît pas, il pourrait le jurer.
>
> Bernard-Marie Koltès,
> *Combat de nègre et de chiens*, Minuit, 1989.

C'est une approche très forte du concept de personnage, parce que, quel que soit le concret du « modèle », la division en trois fragments disjoints, et notamment ce terrible saut qu'est cette projection dans un *for intérieur* imaginaire, coupe radicalement le texte produit de tout effet simplement réaliste. C'est un exercice étrange, parce qu'il produit une suite de textes qui ne se rejoignent pas, et dont l'effet de coupe, l'incomplétude, induit l'espace des fictions possibles. En nous faisant demeurer au seuil de la fiction, c'est son plein effet qu'on va mesurer : plus d'interrogation sur le biographique ou l'intime, mais ce seuil terrible de l'invention fictive, parce qu'on mesure l'effort dont il doit être le prix.

> Une boucle jaune lui tombe sur son grand front. Grandes lèvres, grand nez abîmé… Une tête qui dévore l'espace dans lequel elle se trouve.
> En son for intérieur : une boule jaune. Elle se nourrit du soleil, roule lentement, calme, diminue dans les coins d'ombres. Dans le sillon qu'elle forme : une berceuse.
> Sur les rochers posés devant lui.
> « Que font-ils ces rochers ? des années qu'ils sont là, ils n'ont pas bougé. Une forteresse cassée par le ressac… Des formes mouvantes – vivantes – c'est moi qui les fige, les anime. Grâce à mon chant, je leur montre le chemin. Je souffle, je décoche des sons qui transpercent la coque de pierre et atteignent le cœur. Je les chevauche, elles m'emportent. »
>
> Université Rennes-II,
> avec des étudiants du département
> Arts du spectacle, 2000.
>
> Un visage coupé à la serpe triangulaire mal rasé. Deux caves noires sans fond incrustées au-dessus des pommettes saillantes. Deux agates et un sourire relevant légèrement une des commissures des lèvres.
> En son for intérieur : deux ailes noires battantes sur un pur sang bleu et rouge survolant une ville animée.

Tous les mots sont adultes

Il est 20 heures. Un troquet avec ses habitués. Jeux de dés, jeux de cartes. Les yeux de certains commencent à se dilater, les conversations à s'envenimer. Patron de bistrot, il ne s'en laisse pas conter et sa connaissance des turpitudes humaines l'aide à calmer ses clients avec humour et dextérité.

Bibliothèque nationale de France,
stage avec des enseignants, 2000.

CINQUIÈME CERCLE : VERS LE LIVRE

Construire avec Marguerite Duras : la fiction se créant à partir d'elle-même

Marguerite Duras est une présence essentielle. Une musique immédiatement reconnaissable, qui peut insupporter par son apparence faussement naïve, ses récurrences, une syntaxe provocante de simplicité.

Ce chant qu'elle inaugure dès ses premiers livres, et notamment *Moderato Cantabile*, il s'ancre pourtant dans une biographie d'exception, dans le contexte de l'Asie coloniale, et la traversée de la guerre dont deux livres, celui de son compagnon Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, et le sien, *La Douleur*, donnent la dimension innommable.

À mesure qu'elle avance dans son œuvre, son génie est aussi de ne pas la concevoir comme simple extension, un livre qui s'ajoute aux autres livres. Un dépouillement progressif, une assomption, qui revisite toujours les mêmes thèmes en tenant compte de ce qu'ils ont déjà été explorés. Le génie aussi de passer au cinéma, d'y expérimenter de la même façon, et de contaminer l'œuvre littéraire par ce qu'on apprend de l'image, des cinétiques, du dialogue, et de sa propre posture d'auteur côté caméra (voir en particulier, ci-dessus, l'exercice proposé sur *L'Homme atlantique*).

C'est de ce regard rétrospectif de Marguerite Duras sur son propre travail, construisant un récit, une fiction qui intègrent l'œuvre déjà écrite et la mettent en abyme, que je m'appuie pour les exercices ci-dessous. En mettant en valeur pour les participants cet appui, on l'inverse : ceux à qui nous nous adressons n'ont pas encore d'œuvre derrière eux. En s'appropriant les pistes narratives de Marguerite Duras, nous allons en créer l'embryon, la perspective, et lui donner sa première perspective. Est-ce un hommage de dire qu'elle nous permet de travailler l'intuition ?

L'Été 80 : *retour au réel comme énigme*

Un texte bien emblématique de l'ambiguïté formelle délibérée de Marguerite Duras : chroniques écrites chaque semaine, tout un été, pour *Libération*, selon un format réglé, l'auteur les dépose dès le dernier jour aux éditions de Minuit, avec une courte préface dans laquelle elle explique qu'elle en souhaite publication, précisément parce que écrire pour un journal, écriture éphémère et sans trace, perdue dans le bruit du monde, pervertit la nature même de l'écriture et lui fait atteindre un espace littéraire qu'elle n'avait pas auparavant supposé.

Marguerite Duras vit cet été-là devant la mer, ce bruit du monde ne lui parvient qu'assourdi, par un poste de télévision, par une image de magazine. Elle n'a rien à dire. L'ouverture de cette première chronique se fera à partir de ce fait, ne pas disposer de *sujet* :

> Donc, voici, j'écris pour *Libération*. Je suis sans sujet d'article. Mais peut-être n'est-ce pas nécessaire. Je crois que je vais écrire à propos de la pluie. Il pleut.
>
> Marguerite Duras, *L'Été 80*, Minuit, 1980.

Tautologie qui pourrait enfermer l'exercice dans un circuit vide. Mais en prenant au sérieux sa propre provocation, c'est la poétique de la prose qu'elle autorise à surgir, advenir au texte en tant que poésie justement parce que évidée de tout contenu préassigné :

> Depuis le quinze juin il pleut. Il faudrait écrire pour un journal comme on marche dans la rue. On marche, on écrit, on traverse la ville, elle est traversée, elle cesse, la marche continue, de même on traverse le temps, une date, une journée et puis elle est traversée, cesse. Il pleut sur la mer.
>
> Marguerite Duras, *L'Été 80*,
> Minuit, 1980.

Pour cet exercice, j'ai recopié sur une grande feuille photocopiée les dix débuts des dix chroniques de Duras pour *L'Été 80*. Principe récurrent ; chacune des dix semaines, elle ouvre son texte par cette sorte de bulletin météo. Parler de l'air du temps. Ne commencer à parler qu'à partir du moment où on aura vidé le texte de contenu et d'intention en parlant, strictement, de la pluie et du beau temps, depuis ce qu'on voit de sa fenêtre, image chaque jour refaite :

> La mer est haute, étale, sa surface est lisse, parfaite, une soie sous le ciel lourd et gris. Depuis quelques jours les orages s'éloignent et fuient vers le large. Ce n'est pas ici qu'il va pleuvoir aujourd'hui mais en haute mer. Dix heures du matin. Ici, il fera beau. On le sait déjà à cause de ce vent léger qui souffle de la terre, cette clarté sans ombres qui se répand en grandes nappes inégales sur la mer, et cette lumière par instants jaune qui colore le sable.
>
> Marguerite Duras, *L'Été 80*,
> Minuit, 1980.

C'est la première étape. Faire comprendre qu'on peut évider dix fois de suite le texte à n'être que cela, et pourtant produire au terme des dix chroniques comme dix palpations sensibles d'une seule densité fluctuante du paysage, de notre rapport à l'espace, à la ville. Et c'est une fois cela posé que Marguerite Duras, dans chacune des dix séquences, ouvre son texte au monde. L'été 80, c'est les Jeux olympiques à Moscou, une famine en Afrique, des violences au Guatemala, et la chronique des grèves de Gdansk, qui feront basculer le régime en Pologne, et, dix ans après, la totalité de l'ancien bloc socialiste. Ce bruit terrible et violent du monde, lorsqu'il se manifeste à celle qui écrit sa chronique, passe ici par le visage d'un enfant, ailleurs par une banderole sur la silhouette monochrome d'une usine. La force alors de ce livre, c'est de nous offrir ce contingent (j'ai affaire à des étudiants qui n'étaient pas nés lors des événements de Pologne) par cette relation à l'individuel et à l'intime qui portent au présent notre lien à l'histoire, puisqu'elle continue de reproduire, comme paraît chaque jour le même journal où elle écrivait à la fois violence et famine, des Jeux et des grèves. Suite de la chronique 5 :

> Ce matin, il y a aussi un grand cargo blanc. La faim encore une fois s'est abattue sur l'Afrique, cette fois sur l'Ouganda. La télévision a montré des Images de l'Ouganda. La télévision montre toujours très fidèlement les images de la faim. Des équipes partent et vont la photographier, de cette façon nous la voyons agir. Je pense que c'est mieux de voir que d'entendre dire. Ainsi nous regardons l'Ouganda, nous nous regardons dans l'Ouganda, nous nous regardons dans la faim.
>
> Marguerite Duras, *L'Été 80*, Minuit, 1980.

S'il n'y avait pas ce « grand cargo blanc », ni la majuscule à la première occurrence du mot « Image », il ne pourrait y avoir d'inscription du narrateur via son poste de télévision, puis par cette équipe de tournage sur les lieux, et donc de lien du narrateur à ce qu'il regarde. Techniquement, je propose de s'interroger tout d'abord avec précision sur la récurrence : dix semaines dans un même lieu, une fois par semaine. Ou cinq paragraphes, d'une même semaine ou d'un même mois, lieu de la répétition quotidienne au présent. Ou même une fois par an, si c'est un lieu de vacances. Mais que le temps dispose d'un cycle, clairement dit et numéroté. Je demande qu'il y ait au moins cinq paragraphes d'un bloc, et que chaque paragraphe soit une occurrence précise de la répétition temporelle, mais s'ouvre pareillement sur ce goût de l'air, cette sensation matérielle du temps, même via son bulletin météo. Et qu'à mesure qu'on s'installe dans cette pure poétique, on laisse advenir à l'espace du texte ce bruit étrange ou terrible du dehors, juste en l'acceptant, et en portant seulement son attention, mais la plus minutieuse, aux processus matériels de cette traversée. Et voilà un de mes exercices préférés, à partir duquel Marguerite Duras bénéficiera d'un respect définitif et absolu, et de quelques nouveaux lecteurs.

L'Amour : *la narration filmique comme extension du littéraire*

De nombreux auteurs utilisent les techniques cinématographiques comme ouverture littéraire, et leur font conquérir de nouveaux espaces narratifs. Ainsi, le hors-champ, l'ellipse narrative, les questions de cadrage en général, ou d'installer, pour un récit qu'on vient de faire

écrire, le repérage dans le monde réel qui permettra d'en dresser et aménager le décor.

Il ne s'agit pas de mener à l'écriture cinématographique comme finalité, même si le monde du cinéma sait utiliser depuis plus longtemps que la littérature les techniques du *creative writing*. Ce que nous apprend Marguerite Duras, dans ses tentatives les plus audacieuses, comme *Le Camion* ou *Navire Night*, c'est que nous projetons, consciemment ou pas, les dispositifs narratifs et visuels du cinéma dans notre perception du monde au quotidien, que nous y avons, collectivement autant qu'individuellement, déplacé nos représentations mentales, mais que la littérature, suivant son historicité propre, a besoin d'être quelque peu bousculée pour s'adjoindre ces tentatives et procédés.

Ainsi, l'image panoramique, l'arrêt sur image, la bande-son, et même l'art du dialogue, qui ne fonctionne que s'il est séparé ou autonome de son pur contenu signifiant, ne sont pas chez Marguerite Duras une transposition provisoire dans le texte d'un imaginaire qui n'a sa valeur artistique que dans le film ou sur la scène de théâtre, mais bien en fonction de leurs seuls enjeux de littérature : nous voici devant un livre neuf, un principe d'écriture non encore exploré, parce qu'au nom même de l'imaginaire du livre on lui a inséminé un peu de cette perception du monde à quoi nous ont ouvert les techniques du cinéma. Un bon exemple, chez elle, c'est *Vera Baxter*, d'abord pièce de théâtre, puis film, enfin livre. Elle utilise ostensiblement pour les dialogues, le séquençage (discontinuité et durée des plans) et les didascalies, la forme du scénario, mais voilà : le texte publié n'est pas celui qui a servi de base au film, mais un film imaginaire, différent de ce qu'elle a tourné. C'est un livre au

plein sens du terme, parce que chaque paysage, chaque note à l'intention des acteurs, chaque lieu, vaut littérairement, par la phrase et le rythme, la poétique. C'est seulement que Marguerite Duras travaille sur un espace visuel agrandi du livre.

L'Amour (Gallimard, 1971) est un livre précieux de ce point de vue, parce que écrit après la période des grands livres « classiques » de Duras, en prologue à cette phase bien plus expérimentale de l'œuvre. On ne bâtit pas une histoire, mais on s'interroge sur les tensions, la structure, le mode d'apparition littéraire de l'histoire. La trame : seulement la relation d'un homme et d'une femme. La notion de personnage : via la tension entre un personnage qui a déjà traversé, au moins deux fois, les récits et romans précédents, et son personnage source, une femme réelle. L'outil : cette tautologie qui est la marque de Duras. Il faut un homme, on écrit *Un homme*. On est dans un récit, on doit poser ce qu'il fait, on écrit : *Il regarde*. Et ainsi de suite, chaque phrase ajoutant au dispositif non pas en se fondant sur le développement du livre, mais en se fondant sur ce que demande au livre le lecteur, ou son auteur même. Ainsi, lorsque après avoir construit l'homme, on cherche à faire apparaître sa protagoniste dans le récit, on écrira simplement : *Elle ouvre les yeux*. Comme un gosse qui croit se cacher parce qu'il ferme les yeux, elle était déjà dans le livre et le récit (induite d'ailleurs par son titre même, et que la première phrase, en posant *un homme*, appelait cette femme). Et lorsque le personnage masculin la découvre, là juste devant lui dans le livre, dont il vient de meubler (littéralement) les cinq premières pages, il lui demande : « Il lui demande : – Mais qu'est-ce que vous faites là ? » Marguerite Duras peut paraître d'une naïveté insupportable,

et celles et ceux qui voudraient ici l'imiter n'hériteraient que de tics (d'ailleurs, ça s'est vu). Ce qu'elle nous offre, c'est de prendre au sérieux, et décrypter dans la multiplicité de ses rouages, la relation même du personnage au livre, du livre au lecteur. Et parce que dans *L'Amour* ces rouages sont exposés un par un, la chance pour nous de développer un texte sans jamais puiser ailleurs qu'en ses pré-supposés son matériau même. Expérience décisive. Ainsi, dans *L'Amour*, utilisation de l'image fixe, l'image filmique, le panoramique, l'arrêt sur image :

> Un homme.
> Il est debout, il regarde : la plage, la mer.
> La mer est basse, calme, la saison est indéfinie, le temps, lent.
> L'homme se trouve sur un chemin de planches posé sur le sable.
> Il est habillé de vêtements sombres. Son visage est distinct.
>
> Marguerite Duras,
> *L'Amour*, Gallimard, 1971.

Dans *L'Amour*, proposition d'une bande-son qui peut être en décalage complet avec la scène, le dialogue, ou l'image :

> Un cri. On a crié vers la digue.
> Le cri a été proféré et on l'a entendu dans l'espace tout entier, occupé ou vide. Il a lacéré la lumière obscure, la lenteur.
> Marguerite Duras,
> *L'Amour*, Gallimard, 1971.

Dans *L'Amour*, construction de séquences dialoguées qui ne soient pas l'illustration du texte et sa situation narrative, mais s'insère de façon autonome par le décalage à quoi elles contraignent :

> Il demande : – Qu'est-ce que vous faites là, il va faire nuit.
> Elle répond, très clairement : – Je regarde.
> […]
> Vous avez entendu, on a crié.
> J'ai entendu.
>
> Marguerite Duras,
> *L'Amour*, Gallimard, 1971.

Il faut qu'un texte préexiste, n'avons-nous pas celui issu de *L'Été 80* ? Pour chacun des cinq paragraphes que j'avais demandé d'écrire, je demande qu'on écrive en vis-à-vis (y compris, si on pratique le second exercice comme rebond dans la même séance, en ayant pris la précaution de demander d'écrire le premier texte dans la partie droite d'une feuille A3 pliée verticalement), un paragraphe complémentaire qui tienne d'un de ces registres. Comment le trouver ? En partant de ce que le paragraphe ne contient pas : on n'y voit pas d'image, alors laissons la caméra installer travelling ou panoramique ou plan lointain ; on n'y voit pas le décor : installons des objets, des photos, un papier peint et un canapé mais en détail ; on n'y entend pas de paroles, laissons venir du dialogue, installons une bande-son. J'insiste : sur un thème aussi épuré et ancien, livre de transition, *L'Amour* est celui qui installe ces registres en les laissant visibles avec même une provocation. Chaque paragraphe surgit en fonction de ce que nous attendons, et le confirme plutôt qu'il ne nous en éloigne : c'est par cette tautologie, à l'échelle des cent vingt pages du livre, qu'il nous rend visible cette distorsion de paramètres venus du cinéma, et qui soudain mettent en abyme la littérature.

Et lorsqu'en fin de séance on demandera aux participants de lire d'un seul mouvement l'exercice de base et

ce qu'on y a ajouté dans le suivant, on sera bien en peine de reconnaître la première veine de la seconde. On a dissocié artificiellement que l'écriture est un usage symphonique de registres qui ne concordent pas. On met les participants devant le fait accompli que la pleine résonance ou le plain-chant d'un texte naissent de cette discontinuité même, de l'écart des registres qu'on y emploie. Et que, prenant conscience de ce fait, c'est dès la prise d'écriture, dès le premier jet même, qu'on a à faire effort sur soi-même pour emmener cette discontinuité.

La Mort du jeune aviateur anglais :
énigme, intuition, récit

Écrire (Gallimard, 1993) est un des derniers livres publiés de Marguerite Duras. Le long texte qui donne son titre au livre est important dans cette phase où on voudrait que les participants se préparent à continuer seuls leur démarche dans l'écriture, hors du dispositif collectif qui arrive à son terme. Marguerite Duras y parle de sa maison, des heures pour écrire, des peurs de la nuit, de s'il faut mettre sa table devant une fenêtre, contre un mur, à l'étage ou en plein centre de la pièce principale. L'alcool, les pages déchirées. Ou bien du moment où on sait qu'un livre est fini, et qu'on doit s'en séparer par la publication.

Convoquer ce livre c'est donc un moyen de l'introduire, et de le rendre nécessaire. Mais c'est le second texte sur lequel je propose un travail. Tout au long de ce texte de vingt-six pages, on a la conviction que Marguerite Duras aurait pu en écrire tout un livre, un livre aussi dense et nourri que les romans des années 1950 à 1970, qui sont le cœur de l'œuvre, mais aussi comme

leur cercle matériel, au centre duquel elle-même aurait installé comme ce laboratoire vertical, de textes qui interrogent la littérature et le monde à partir de l'existence même de cette œuvre qui les lui donne à lire.

Ainsi de ce texte, *La Mort du jeune aviateur anglais*, où chaque paragraphe donne distinctement à lire, en même temps qu'il ajoute à la narration, y ajoute de façon nécessaire, et qu'on ne saurait retrancher sans qu'un élément manque à l'équilibre global, son statut même dans l'écriture. J'y repérerais cinq de ces registres.

Un : le fil narratif, subjectif, parole de l'auteur en tant qu'auteur, parlant sa démarche à mesure qu'il l'avance :

> Le début, le commencement d'une histoire.
> C'est l'histoire que je vais raconter, pour la première fois. Celle de ce livre ici.
>
> Marguerite Duras,
> *Écrire*, Gallimard, 1993.

Deux : une suite d'éléments informatifs, qui ne sont pas nécessaires à l'auteur dans sa relation à ce qu'il décrit, puisqu'il en dispose déjà de la représentation mentale, mais qu'il lui faut installer dans le récit pour sa compréhension. Et génie de Duras, en tout cas ce que je souhaite faire passer dans cet exercice, que ces éléments informatifs ne sont pas évidents, qu'il ne s'agit pas d'une convention de langage, mais bien d'une curiosité qui implique distance au monde, distance à ce qu'on nomme, par l'interrogation matérielle de ce qu'on nomme. La séquence sur le nom du village, c'est deux alinéas, blanc avant, blanc après, en trois phrases dont une d'un seul mot, ce nom, avec répétition du *c'est* (se souvenir du magnifique titre de Beckett, *Comment c'est*). Une tautologie bien sûr, mais le nom du village, et le

droit qu'on a de l'installer du récit, passant par l'élément matériel qui le prouve hors de l'auteur, le panonceau :

> À toi, lecteur :
> Ça se passe dans un village très près de Deauville, à quelques kilomètres de la mer. Ce village s'appelle Vauville. Le département, c'est le Calvados.
>
> Vauville.
> C'est là. C'est le mot sur le panonceau.
>
> Marguerite Duras, *Écrire*,
> Gallimard, 1993.

Trois : images fixes ou cinétiques de lieux. Ce qu'on a exploré avec *L'Amour*, une construction des images, des sons, une constitution matérielle du texte par ce que voit une caméra. Non pas simplement, chez Duras, une *description* (mot étymologiquement lié à l'écrit, le *script*), mais à l'installation autonome des images, leur statut mental tel que désormais nous savons le mémoriser, les convoquer, les utiliser cinétiquement. Son installation des choses vues, des ciels, des perspectives, mais cela en mouvement, par un registre essentiellement poétique de la prose.

> J'oublie : il y a le cimetière nouveau aussi, à un kilomètre de Vauville. C'est un cimetière de prisunic. Il y a des gerbes de fleurs grandes comme des arbres. Tout est repeint en blanc. Et il n'y a personne ici, personne là-dedans, on dirait qu'il n'y a rien. Que ce n'est pas un cimetière. Que c'est on ne sait pas quoi, peut-être un terrain de golf.
>
> Marguerite Duras, *Écrire*,
> Gallimard, 1993.

Ou notation purement plastique :

> Les arbres morts, les prés, le bétail, tout ici regarde vers le soleil du soir à Vauville.
> Le lieu, lui, reste très désert. Vide, oui. Presque vide.
>
> Marguerite Duras, *Écrire*,
> Gallimard, 1993.

Et, comme on l'avait vu dans *L'Amour*, notations qui tiennent de la bande-son :

> J'entends de nouveau les chants des petits enfants de l'école communale. Les chants des enfants de Vauville. Ça devrait pouvoir se supporter. C'est encore difficile pour nous. À ce chant des enfants, j'ai toujours pleuré. Et je pleure encore.
>
> Marguerite Duras, *Écrire*,
> Gallimard, 1993.

Et qu'on se guérisse d'aller embêter un participant qui, lui aussi, aurait installé *très* avant *désert*. Registre quatre : l'enquête. Un chemin d'histoires et de paroles, où ce qui advient à la narratrice se fait entendre par des biais différents, mais tous dialogiques. En quelques pages, Duras convoquera des témoignages ou citera une gardienne d'église, une patronne de restaurant et une pharmacienne, et le personnage qui dédouble le jeune mort inconnu, cet homme énigmatique qui longtemps viendra fleurir la tombe et puis cessera, est raconté par fragments, collectés et rassemblés par la narratrice auprès de sources différentes, mais qu'elle garde dans leur nature dialogique :

> Tous les gens du village connaissent l'histoire de l'enfant. Et aussi l'histoire des visites du vieil homme, ce vieux professeur. Mais de la guerre ils ne parlent jamais plus. La guerre, c'était pour eux cet enfant assassiné à vingt ans.
>
> Marguerite Duras, *Écrire*,
> Gallimard, 1993.

Enfin, ce qui donne à ce texte son élévation : Marguerite Duras y bascule soudain un souvenir autobiographique, mais en le tenant à distance. On saura seulement l'existence d'un frère mort très jeune, en Asie, dans la guerre, et disparu sans sépulture. Elle nous affirme que ce qui a tissé ce lien entre elle et la tombe du jeune aviateur anglais, à Vauville, c'est ce qu'elle n'a jamais explicité en elle, l'insurmontable, ce frère. Et c'est cela qu'il faut faire comprendre : on parlera du détail de la tombe, on évoquera le tablier de la gardienne de l'église, ou les chats du cimetière, parce que du centre on ne parlera pas, mais c'est pourtant cela seulement qui donne son élévation, sa nécessité au récit. Marguerite Duras bascule même, le temps d'un paragraphe, dans un tutoiement adressé directement au frère disparu. Et c'est depuis ce centre, qu'elle tiendra un ultime fil, celui d'une mise en abyme, ici le mot littéralement pris, en insérant dans le récit ce qui concerne son écriture, et, pour elle, la décision de le laisser tel, dans son éclatement et la disparité de ses matériaux, la récurrence obstinée des phrases de sa quête :

> On devrait pouvoir faire un certain film. Un film d'insistances, de retours en arrière, de redéparts. Et puis l'abandonner. Et filmer aussi cet abandon. Mais on ne le fera pas, on le sait déjà. Jamais on ne le fera.
>
> Marguerite Duras, *Écrire*,
> Gallimard, 1993.

Ce que je ne peux pas proposer aux participants, c'est le point de départ : l'énigme qui sera pour eux la stèle anonyme, sur sa pelouse de village. Si on a pratiqué les deux propositions précédentes, l'énigme, lieu, fait, peut y être déjà contenue. On offre aux participants de saisir

l'écart entre ce point d'interrogation source, et les matériaux qu'on va rassembler tout autour, qui n'expliciteront pas l'énigme, mais nous la rendront présente. En nous léguant dans son héritage majeur ce texte qui n'est pas devenu roman, Marguerite Duras nous offre le comment de la quête de la fiction.

Pour celui qui conduit l'atelier d'écriture, une telle proposition suppose préalablement d'entrer avec précision dans le texte qu'on convoque. Elle est un excellent exemple de comment un texte à l'esthétique beaucoup trop singulière pour prétendre à l'universel (encore que le travail tragique sur le mot *pleurer* pourrait être ce chemin ou cette trace d'universel), devient un formidable outil pour l'atelier d'écriture, mais oblige à savoir d'abord ce qu'à travers lui on vise. Non plus seulement des compléments d'écriture comme dans les deux premiers exercices, mais cette convocation amont, sur une présence fragile, de tous les éléments, dans leur multiplicité, pouvant concourir au développement ultérieur du texte. Résultats garantis.

Vies minuscules, écriture majuscule

Voici un autre texte-outil puissant et tout-terrain, pour proposer aux participants la mise en écriture d'une biographie singulière, et redonner l'illusion d'une biographie complète même si on ne va écrire que le peu qu'on sait ou qu'on imagine du personnage sur lequel on écrit.

C'est une vieille passion littéraire que de reconstruire des *vies*, un élément fondateur de notre narratologie. Quelques-unes des *Historiettes* de Tallemant des Réaux, malgré leur éloignement de langue, par leur brièveté, et

ce qu'en dit Céline, de « tout ramasser en dix lignes d'un être, l'argent et l'amour compris », m'ont servi longtemps, mais dans l'espace si bref du texte rédigé en atelier, ne suffisaient pas à briser la lourdeur du compte rendu chronologique, la rhétorique très conventionnelle qui surnageait dans les textes collectés. J'ai cherché souvent à utiliser la magistrale autobiographie de Pierre Michon, où une suite de récits apparemment disjoints et autonomes contraignent chaque fois d'envisager qui nous la raconte, un narrateur dont on saura trop peu, mais dont la suite de figures engendrées par les récits séparés de ses *Vies minuscules* (Gallimard, 1984) fait l'enjeu essentiel du texte à mesure qu'il se rapproche par un enlacement de plus en plus serré de ce narrateur qui ne se montre pas, ou juste assez pour se faire deviner : mais la phrase de ce livre-culte, convoquant toutes les ressources de la langue classique, ne se laisse pas facilement approprier en écriture collective.

L'outil, c'est l'utilisation récurrente d'un *il* qui va en fait noter ce qu'on sait ou peut imaginer du personnage uniquement en suivant l'ordre d'apparition des figures et images, sans chercher à en produire une mise en ordre chronologique. Répétition saccadée d'une forme épurée, dépouillée, sujet-verbe-complément, renvoyant immédiatement aux actions objectives du personnage. Le texte de Claude Simon commence par une phrase posant le personnage à cinquante ans, suit par une phrase du personnage à trente ans, et une autre du personnage à soixante-dix ans. Donc disjonction temporelle totale, puisque c'est leur simultanéité dans notre propre représentation qu'on parcourt.

Voici le début de cette biographie que déploie Claude Simon dans ses *Géorgiques* (Minuit, 1982) :

> Il a cinquante ans. Il est général en chef de l'artillerie de l'armée d'Italie. Il réside à Milan. Il porte une tunique au col et au plastron brodés de dorures. Il a soixante ans. Il surveille les travaux d'achèvement de la terrasse de son château. Il est frileusement enveloppé d'une vieille houppelande militaire. Il voit des points noirs. Le soir il sera mort. Il a trente ans. Il est capitaine. Il va à l'opéra…
>
> Claude Simon,
> *Les Géorgiques*, Minuit, 1981.

D'autre part, le texte de Claude Simon alterne notations d'archives, notations parfaitement objectives, balises de vie, et reconstructions éminemment subjectives, dans une stricte égalité formelle. Dans *Les Géorgiques*, Claude Simon déploie sur soixante-dix pages cette forme strictement linéaire, mais toujours a-chronologique, appliquée au même personnage. Dans la séance d'écriture, évidemment, on n'ira pas si loin : mais on doit avoir en tête qu'on impulse un mouvement qui pourrait se prolonger bien au-delà du texte.

Il est temps à chacun de choisir ce personnage, en fonction de son importance pour chacun et ce qui le relie à lui. Insister sur le fait que cet outil permet de réfléchir une grande part d'indéterminé, d'énigme : c'est *il* ou *elle*, rien d'autre, pas de nom. Chaque phrase donc bâtie sur un temps et un lieu, une chose, mais chaque fois un saut quant au temps, au lieu, aux choses, jamais deux phrases sur le même continuum.

Joindre à la présentation ou à la lecture d'extraits de ce texte de Claude Simon (qu'on aura eu soin, bien sûr, de situer comme tournant majeur de l'œuvre et de la biographie de son auteur), la phrase qui lui sert d'épigraphe : « Les climats, les saisons, les sons, les couleurs, l'obscurité, la lumière, les éléments, les aliments, le bruit, le silence, le mouvement, le repos, tout agit sur notre

machine et sur notre âme par conséquent», Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*. Elle définit très bien ce que va conquérir, un par un, chacun des *il* qu'on va lancer, selon l'ordre de leur seul surgissement mental, à l'assaut du personnage à définir.

On se souvient d'avoir abordé plus haut le personnage, avec Koltès d'une part, avec *Lambeaux* de Charles Juliet d'autre part. Le texte de Claude Simon peut être utilisé dans le même contexte d'exercice d'écriture, mais sa structure avec le «il» se prête parfaitement à un nouveau dépli, et à la réécriture.

Tout simplement d'abord en intégrant, pour chaque «il» définissant un âge, le lieu. Notes sur le lieu, ce qu'on y voit, ce qu'on y accumule, les objets, la disposition des pièces, les trajets qu'on peut y associer. C'est une première passe, celle de «matériaux», pour lesquels je demande qu'on s'obstine, une bonne demi-heure durant, à les collecter, sans s'interroger sur le lien, sur l'inclusion. Ces matériaux, c'est aussi les noms propres associés, les personnages secondaires qu'on peut associer. Ensuite, j'aime sur cette proposition travailler presque en direct, me promenant dans les textes en écriture, essayant de faire rebondir le groupe sur ce que je découvre chez chacun. Par exemple, insérer le mot *rêve*, cela provoque quoi : rêve du personnage, ou rêve à propos de lui ou de ces lieux. Et ce qu'on a fait une fois sur le *visage*, est-on sûr ici de voir les gens d'assez près, corps, habits, regards ? Et pourquoi pas distribuer à cet instant un poème pour quelques lignes de pure saisie poétique liée à cette vie qu'on a décrit, et insérer comme une ultime touche cette antienne dégagée de tout contenu ?

Quand il s'agit de réécriture, je n'aime pas qu'on

reprenne un texte d'une semaine à l'autre. C'est lorsqu'on peut organiser une suite de séances en temps ouvert, avec seulement une lecture tout à la fin, sur une pleine journée ou tout un soir. L'important, c'est qu'à partir de cette première accumulation, on va proposer un travail sur le lien qui relie le participant à son choix du lieu, du personnage. Un texte qui parte vraiment d'un « je ». À ce stade du travail, peu importe d'ailleurs de fournir une piste formelle. C'est presque un journal de soi-même dans la relation à ce qu'on a écrit. Je cite des exemples pris à la disjonction temporelle des *Mémoires d'outre-tombe*, et surtout la façon dont Pierre Michon, dans ses *Vies minuscules*, organise la présence du narrateur, alors que, si le narrateur représente l'enjeu central, ce qui est dit de lui va laisser en creux la tension principale.

Quand ce texte sera écrit, on propose aux participants de construire eux-mêmes le montage des différents éléments, en vue de la lecture. Emboîtements et imbrications, mise en relief… Ce qui m'étonne le plus, dans ce qu'on entend ensuite, c'est comment ce texte en « je » démultiplie l'enjeu de la première strate, et comment inversement l'appui sur cette vie d'un autre apporte à la surface et au risque de ce « je ».

Certains écrivains s'imposent par principe d'écrire eux-mêmes lors des ateliers d'écriture qu'ils conduisent, moi pas : je considère que mes pics et mobilisation d'énergie ou concentration, pour exposer l'exercice, ou ensuite pour accueillir les textes et les mettre en travail, ne sont pas les mêmes temps de concentration que les participants. Et lorsqu'ils écrivent, ce n'est pas le travail qui manque à l'enseignant ou au formateur et à l'animateur : rare qu'on ne soit pas sollicité. Mais justement,

dans cet exercice de construction d'une vie, très rare que je n'écrive pas moi-même en même temps que les participants, rien que par curiosité ou goût de l'imprévu.

Dans l'ensemble des textes écoutés ou reçus, celui cidessous. Il concerne une vieille femme, Suzanne Moreau, et le texte est écrit par sa petite-fille, bibliothécaire en Seine-Saint-Denis. Il s'agissait de la fin d'un cycle d'écriture. Depuis, l'auteur a continué d'écrire, ce texte lui a ouvert un autre espace. Dans cette première version, l'émotion venait peut-être aussi d'un fait bien trop inaperçu : la voix des humbles, la voix des anonymes, ne résonne encore que bien trop faiblement dans la littérature. Ce qui sépare de la littérature les gens que nous rencontrons en atelier n'est pas seulement une question de langue, mais ce grand écart à franchir pour qu'entrent dans la langue celles et ceux qui ne se sont pas préoccupés d'y prendre voix. De la phrase ample et rauque de Michon à l'anonyme Suzanne Moreau, c'est en tout cas ce qui définit le partage :

> Elle s'appelle Suzanne, Suzanne Moreau, je crois. Comment est-ce qu'on la surnommait avant ? Suzie ? Suzon ? Ou Suze ? Je ne sais pas.
> Elle rit aux éclats, elle est à côté de celui qu'elle aime, dans le jardin de leur maison. Leur maison à eux deux, à Tunis, dans les années 40. Elle vient d'avoir une petite fille. Ils sont beaux tous les trois, beaux comme une légende, une histoire qui n'existe pas.
> Est-ce qu'elle a été heureuse Suzanne Moreau ? Même un petit peu, avec celui de la photo ? Celui qu'elle aime et qui en aime d'autres. Georges, géomètre de son état, toujours ailleurs, apatride longtemps et maintenant pour toujours en Guadeloupe. Mort en insulaire.
> Est-ce qu'elle a été heureuse un jour, même un petit peu Suzanne Moreau ? Plus heureuse que ce jour-là dans les années 80 où je l'ai vue.

Dans sa cuisine ? Dans son salon ? Difficile à dire. C'est quoi cette pièce vide, tellement il n'y a rien ? Et ce visage creusé, ce sourire sans dents fumant des gauloises bleues. Suzanne Moreau c'est cette image de la vieillesse que je garde longtemps et que je fuis comme un cauchemar. Si être vieux c'est être seul, je ne veux pas grandir.
Elle a été heureuse Suzanne Moreau ? Oui forcément, comme un cauchemar que l'on chasse de la main.
Elle ressemble à quoi sa maison à Suzanne Moreau ? Elle est toute petite. C'est une maison de rien, de pacotille. Un logement provisoire donné par Emmaüs. Un bloc carré pour gens en partance, quatre murs, un toit. Le strict minimum. Elle devait repartir, ses sept enfants avec. Mais il est resté là-bas, lui, ou ailleurs. Il n'est pas revenu. Il a habité d'autres maisons grandes comme celles de Tunis, avec des Jardins tout autour, ou pas. Et il a rendu d'autres femmes heureuses, heureuses comme Suzanne Moreau. Et il a eu d'autres enfants qu'il a probablement appelés comme les premiers : Georges, Solange, Monique, Roland, Geneviève, Pierre et Marc.
Je ne veux pas y rentrer dans cette maison. On m'y tire par la manche. Je ferme les yeux, je ne veux pas entrer. Il y fait sombre dans cette maison et pas uniquement à cause des yeux fermés. Au sol, on dirait du sable ou de la terre, très fine. Les murs, de la même couleur. Presque rien à l'intérieur de cette maison minuscule avec une toute petite vie dedans. Presque rien. Sauf une table et une chaise. On reste debout, même après avoir dit bonjour.
On lui tend un paquet de cigarettes à Suzanne Moreau. Elle sourit aux anges. Un sourire de femme édentée. Ce bonheur fugace et l'horreur de ce sourire. Il y a quelque chose qui ne colle pas, qui est intolérable. Ferme la bouche, Suzanne Moreau, tu me fais peur. Suzanne Moreau comme un masque de la vieillesse avec des cheveux bruns dessus. Des cheveux qui ne vont pas avec le reste. Des cheveux permanentés, comme des poils de chien. Elle n'est pas belle Suzanne Moreau, pourtant elle l'a été.
En réalité, ce n'est pas ton visage qui m'a effrayé ce jour-là. C'est ta vie comme un rien. C'est l'abandon de tous les tiens dont j'étais témoin. C'est la gêne de ta fille aussi, ma mère, qui nous avait amenés là pour se racheter de la distance qu'elle avait été obligée de mettre entre vous.
Comment je t'ai appelée à ce moment-là ? J'ai dû te dire Madame, pour marquer la distance à mon tour. Je ne t'ai pas connue Suzanne Moreau, je le regrette et j'aurais aimé que tu sois heureuse.

> Je ferme les yeux, tu es là. Tu n'as pas souffert, tu n'as pas été abandonnée. J'ai le droit de faire ce rêve. C'est ce que me permet la fiction. Mère et filles, comme une continuité, heureuses.
>
> Association Bibliothèques de Seine-Saint-Denis, stage de formation, Pantin, mai 2005.

Je remercie l'auteur de m'avoir autorisé à publier cette version originale du texte qu'elle a prolongé depuis lors. Dans ce premier jet, on distingue bien les étapes successives du travail proposé, via les lieux, l'inscription du narrateur, le travail enfin sur gestes et visages, puis dialogues ou paroles.

Le corps écrit : hommage à Jacques Dupin

Comme la plupart des auteurs, je suis lecteur de poésie plus que de roman : c'est là que se joue l'expérience même de la langue. Mais on ne décide pas du chemin qui vous est réservé dans la langue. Nous nous battons durement pour repousser les cloisons étanches des genres, en tout cas la façon dont elles sont reconduites par l'école et l'université. Mais n'en reste pas moins cette spécificité de l'écriture poétique, pur affrontement de son propre surgissement.

La question philosophique du sujet a traversé en filigrane tout ce livre : par notre travail d'écriture, nous prenons appui sur le mouvement même de ce que nous saisissons pour nous déplacer nous-mêmes en tant que sujet percevant, énonçant. L'écriture, en fixant elle-même son locuteur, prend appui sur le monde de telle façon que la notion de sujet parcellisé, ou collectif, qui est sa figure actuelle soit appelée par les nouveaux récits,

les nouvelles formes du dire. C'est un des points essentiels théorisés par Nathalie Sarraute dans son *Ère du soupçon*, mais cela traverse la totalité du champ littéraire.

Le statut du corps dans le dire est un des points de friction essentiels de cette mutation, et cela traverse à égalité tous les arts de la représentation. On l'a déjà abordé par Antonin Artaud. En proposant de travailler spécifiquement sur le corps appelé par l'écriture, je ne me risque pas à mimer une poésie dont je ne dispose pas pour moi-même : il s'agit d'insérer des notes, une captation de vocabulaires et de formes, au lieu même de cette friction.

Quel corps j'appelle quand j'écris, ou s'énonce hors de moi ou en avant de moi dans le mouvement qu'a l'écriture vers l'inconnu ? Qu'est-ce que dessine à rebours, de celui qui écrit, l'écriture qui lève hors de nous et sans que nous ayons anticipé ce qu'elle sera et comment ?

percer ce rempart et jaillir / que le rouge et
le blanc s'affrontent / et s'annulent
que le noir coupe
le blanc / et que le blanc revienne du bord / ou
de l'absence de limites / compact signifiant
que les
couleurs écrasées s'éteignent se retirent / nous hantent
désormais comme exclues de l'œil
infaillible
tirent
et recoupent / l'énergie dont il tremble lui de renaître /
de se voir / encore / le plus puissant peseur de traces
parmi l'abstraction de mon corps

Jacques Dupin, *Malevitch*,
in *Le Corps clairvoyant*,
Gallimard, « Poésie », 1999.

Ce livre de Jacques Dupin, dans une collection qui fait référence, rassemble plus de vingt ans de publications séparées. Cela aussi, en feuilletant le livre avec le groupe, on doit l'aborder : le temps de l'écrivain peut ainsi se compter en décennies, pour un objet qui ne se révélera dans sa complexité et sa teneur qu'au terme de ce parcours.

Nous inversons ce que nous présente Jacques Dupin, qui est un aboutissement, parce que nous allons nous en servir de prisme et de grille pour entrer dans ce surgissement de l'écriture. Que se passe-t-il entre nous et le support, l'espace blanc et la matière de la page, que convoquons-nous de la voix et de l'oreille, du souffle et des postures du corps, comment appelons-nous le temps, et quelles sont les géométries qui peuvent porter l'ambition du dire ?

Non pas donc produire un poème, ni sur le corps ni sur la page ni même sur la fascination abstraite des géométries et des formes. Mais tâcher d'en rester, pour le temps de l'exercice, à cet équilibre : on convoque cette grille des formes, l'espace blanc de la page et la hachure rythmique du signe graphique / (slash), et ce qu'on installe, c'est une tension. L'espace des rapports qu'entretiennent le monde au dehors, le corps, sa masse et ses gestes, le souffle et la vision, avec la page, les mots, l'écriture. Alors c'est bien d'écrire qu'il est question, mais à rebours de l'écriture : mise en place des tensions vives et des forces physiques par quoi elle advient, et s'en tenir là, installer cela dans l'espace graphique et les formes.

Sans doute on peut procéder ainsi avec Leiris, Michaux, Albiach ou Royer-Journoud ou Roubaud ou quelque autre poète. L'avantage de Dupin c'est cette sédimentation de temps dans les mots, et la présence à

fleur du visuel au plus vif, celui qu'on tire de la fréquentation des peintres. D'autre part, dans le même recueil, des moments en prose (*Récit*) permettent de mettre en balance cette écriture dans l'espace avec un mouvement duel, proche de la prise de note : une phrase continue et compacte dit l'instant de l'écriture. C'est ce même instant, lorsqu'on est armé, qu'on arrête et qu'on déploie dans l'espace graphique. On peut même suggérer de travailler en deux colonnes en vis-à-vis, l'une depuis cette accroche en prose, l'autre procédant à l'éclatement des figures inscrites.

Seule condition pour tout cela ; savoir ce qu'on doit soi-même à cette exploration précise, concernant le corps, le souffle et l'immense dehors. Ainsi :

> J'ai cru rejoindre par instants une réalité plus profonde comme un fleuve la mer, occuper un lieu, du moins y accéder de manière furtive, y laisser une empreinte, y voler un tison, un lieu où l'opacité du monde semblait s'ouvrir au ruissellement confondu de la parole, de la lumière et du sang. J'ai cru traverser vivant, les yeux ouverts, le nœud dont je naissais. Une souffrance morne et tolérable, un confort étouffant se trouvaient d'un coup abolis, et justifiés, par l'illumination fixe de quelques mots inespérément accordés. Nous coïncidions hors du temps mais le temps pliait les genoux et si je ne le maîtrisais pas dans sa course, du moins commandais-je alors à ses fulgurantes éclipses… Je l'ai cru. Le battement de l'abîme scandait abusivement l'offrande de rosée au soleil, dehors, sur chaque ronce.
>
> Jacques Dupin, *Le Corps clairvoyant*,
> Gallimard, « Poésie », 1999.

Et comme cela répond à cette tenue poétique sur le geste d'écrire :

> miroir-abîme d'une narration déjouée, miroir du simulacre, abîme du scrupule

> je ne songe, écrivant – depuis le premier souffle, écrivant –
> qu'à ce pouvoir d'allégement, d'ubiquité, de dédoublement, de survol, que m'apporterait le récit –
> sa semence jetée au gouffre même, son corps morcelé, ses têtes tranchées, innombrables, radieuses
>
> comme il convient à cette espèce de rapaces migrateurs, qui ne sont rien –
> que le cri, que le calme – de leur propre dispersion dans l'espace
>
> de leur distribution alternative dans un espace transgressé, où l'ample trajectoire, encore, de leur configuration accomplie
>
> Jacques Dupin, *Le Corps clairvoyant*,
> Gallimard, « Poésie », 1999.

Rythmes de l'écriture : trois états d'une même quête (Conort, Sacré, Emaz)

Un des mystères des ateliers d'écriture, à mesure que se dessine la voix de chacun, c'est le caractère totalement imprédictible de ce que sera sa forme, sa dominante. Par exemple, le mystère qu'un texte puisse tenir si on le prononce sur un plateau de théâtre : cela tient à quel rapport secret à l'espace, au dehors qu'on nomme, mais aussi à l'adresse, à la prise en compte de qui reçoit le texte ? Ainsi, des personnes qui nous auront paru bien timides pourront disposer de ce mystère, qui ne se décrète pas volontairement. D'autres ont leur affinité principale avec de longues nappes narratives, et d'autres avec une réserve poétique bien plus brève. Cette question du rythme, et du statut même de la phrase, me paraît passer avant ce qu'on travaille par cette phrase, ce curseur qu'on déplace entre le réel, les trames asymé-

triques de la représentation, les formes syntaxiques, le mental et l'intérieur.

Souvent un atelier qui conviendra à l'ensemble du groupe ne pourra permettre à tel ou tel de s'y immiscer, parce que son rythme ne lui ouvre pas ce dispositif. Ce travail, identifier ce qui est pour chacun non pas l'élan spontané de l'écriture, mais, parfois dans l'intérieur de textes qui les recouvre, une langue secrète, mais étymologiquement inouïe, c'est celui de l'animateur. D'une part, pousser les participants à cet extrême de langue où la singularité sera reconnaissable, audible, d'autre part permettre au participant de trouver, dans l'univers contemporain, les formes proches qui lui permettent de repérer cette singularité sienne.

C'est ce que j'essaye de mettre en travail dans une séance uniquement consacrée à cette recherche d'une dominante dans les rythmes. Je propose pour cela, à titre exceptionnel dans le cycle, que la séance de travail mène à trois textes différents, qui ne soient pas trois états du même texte, mais trois prises d'écriture s'établissant selon un rythme graphique différent sur le même matériau de départ, et chacune se présentant comme autosuffisante. Cette matière, il faut la débusquer.

Les thèmes de Benoît Conort dans *Cette vie est la nôtre* (Champ Vallon, 2001) tiennent de l'épiphanie. Dans la masse profuse du réel croisé au quotidien, des conjonctions de signes ou d'images sont aussi des manifestations d'ordres plus dissimulés du réel ; les rituels, les usages symboliques. Ainsi, un bal dans la rue, une gare le soir à l'heure d'affluence, une promenade dans un parc le dimanche, un match de football aperçu à la télévision, un coup de téléphone la nuit, les journaux qui affichent dans la rue leurs couvertures à scandales : cela

donne le réservoir, le bassin de ce qu'on va aller puiser, où il peut y avoir à la fois colère et générosité, complicité ou désarroi.

Cette vie est la nôtre, parce que le titre même incite à passer de l'observation à l'implication : on a pratiqué plusieurs fois ces exercices, mais en expliquant pourquoi ce texte se veut une *rhapsodie* (étymologiquement, de celui qui coud les chants, et les porte de ville en ville), on s'insère comme partie prenante de ce qu'on décrit, spectateur agissant et réagissant, dans l'intérieur même des vers. Benoît Conort utilise un vers ample pour tailler, à chaque vers, une facette différente de cette réalité complexe et multiple, non pas l'installer dans son déroulement, mais dans la suite des épaisseurs. On lui demande une double fonction : la première, ramener au laboratoire cette matière dans son extension la plus grande, l'attraper rythmiquement dans sa multiplicité d'éclats. Et seconde fonction, que ce dispositif de versification (chaque vers étant une image, une unité) reconstruise cette réalité comme présence, via la langue. Dans ce voisinage, le poète Alain Duault, qui utilise la longueur graphique de la ligne comme contrainte de longueur pour son vers, la page alors pourtant versifiée, chaque ligne inaugurant une coupe, se présentant de façon presque similaire à la prose.

Les deux autres poètes que je présente, James Sacré et Antoine Emaz, sont comme Benoît Conort coutumiers de livres de format très restreint. Grand succès à sortir de mon sac une dizaine de leurs opuscules en vers. Le paradoxe ordinaire de l'atelier d'écriture, qu'on appréhende l'écriture par des exercices qui, cumulés, font quelques pages, très loin de l'unité livre, est soudain inversé : les exercices sont infiniment plus bavards qu'un livre tout entier qu'Antoine Emaz aura mis quatre ans à

construire. Dans ces livres, j'ai *Lichen, lichen*, d'Emaz : une sorte de journal de travail de sa fabrique poétique. Le poème est infiniment géométrique, abstrait. Il se taille au couteau dans le blanc de la page. Mais dans ce journal, Antoine Emaz évoque le contexte très matériel de son quotidien, celui-là même, dans sa modestie et son arbitraire, qui nous conduit à recevoir ce sentiment de présence, parfois jusqu'à l'implacable. Il suffit de :

> Nuit tombée. Cette espèce de courant d'air frais plutôt que de vent – c'est calme avec quelques voitures sur la route en bas, le grésillement des insectes, les bruits de nuit.
> Quelque chose comme entendre la terre respirer.
>
> Antoine Emaz,
> *Lichen, lichen*, Rehauts, 2004.

Ou de :

> De qui se moque le merle ?
> Puissante odeur de javel ; le voisin nettoie son caillebotis.
> Odeur qui rejoint l'enfance.
> Écrire pour rien ; écrire en surface.
>
> Antoine Emaz,
> *Lichen, lichen*, Rehauts, 2004.

Mais ces notations-là ne seront pas dans l'œuvre poétique. On y trouvera par contre :

> la violence ordinaire
> rend muet
>
> le plus souvent le jour ainsi charrie
> jusqu'au soir
>
> pour ne pas perdre pied
> on dit ça passe
> ça ira
> et on dort
>
> Antoine Emaz, *Poèmes communs*,
> Éditions Pays d'herbes, 1997.

En proposant aux participants de pratiquer ce grand écart, je demande expressément que, malgré la compression, mais grâce au blanc, à cette retenue qui décuple la présence des mots, tout ce qu'on avait à dire intérieurement dans le premier texte soit présent. Et même, lorsqu'on lit les deux textes à la file : reconnaissable.

Avant cependant de lire, une fois qu'on a écrit l'épiphanie, la collecte rhapsodique du matériau, et qu'on a pratiqué cette compression, je propose l'œuvre d'un troisième poète, James Sacré, et sans doute les affinités ne manquent pas entre ces trois hommes. Parce que sa forme de prédilection est une nouvelle contrainte formelle : un bloc bref de prose, mais chaque bloc, fonctionnant poétiquement, utilise l'accumulation intérieure de ses phrases selon le principe de coupe qui organise le vers. En tout cas, je demande aux participants un troisième état de leur texte, qui se présente sous forme de cette prose brève, compacte, et dans laquelle la phrase puisse être appréhendée comme purement poétique. Ainsi :

> De l'épicerie au jardin on traversait la rue. (Petite porte à loquet, corridor étroit) on arrivait dans l'espace et l'air avec de la prairie comme ça respirante et souriante, endroit mal connu du bourg sauf si justement on y avait un jardin. Sans doute que des choses simples sont devenues des énigmes dans ce jardin. Elles tourmentent de la pluie bleue dans la laine, les joues d'un cerisier. Rien : on ne fait qu'arranger un panier de mos, les plus beaux dessus. Tout finit dans l'ordre rentable du magasin.
>
> James Sacré,
> *Écritures courtes*, Le Dé Bleu, 1992.

Ou encore :

> Cette façon de penser à autre chose au lieu de vraiment regarder ces images en laine qui sont là, c'est peut-être bien pour ne pas connaître en leur fulgurance et leur obscénité fériée un ensemble de plumes et de couteaux (caresse et menace à mon cœur prétentieux comme un livre d'histoires confortables). Qu'est-ce que je peux y reconnaître de familier en feignant d'y lire des souvenirs plus ou moins inventés ?
>
> James Sacré,
> *Écritures courtes*, Le Dé Bleu, 1992.

Blocs paragraphes qui peuvent se décaler vers une liberté poétique plus souple :

> La difficulté le plaisir, les visages qui donnent un sens au verbe aimer, la misère, on entend le malheur au loin la guerre pour rien comprendre la nuit qui s'effondre le corps fragile et qui s'en va des gens qu'on aime l'agrément d'écrire l'inquiétude aussi la couleur d'un mot qu'est-ce que ça peut faire, et son bruit ? Me voilà dedans pour toujours (le temps d'un poème en tout cas : comme on dit vivre, comme on dit mort).
>
> James Sacré,
> *Écritures courtes*, Le Dé Bleu, 1992.

C'est vraiment un beau partage, en fin de séance, de rendre témoin tout le groupe de comment pour chacun l'équilibre principal s'établit sur tel ou tel rythme graphique, telle ou telle cadence du rapport de l'écriture au blanc. On ne peut pas réussir ce que les trois tentatives, sur le même univers source, réussissent avec la même intensité, mais la façon dont l'ensemble produit une énigme, parce que justement chaque texte désigne, pour le lecteur, au-delà de sa grille formelle, la source dont il est issu, est bien fascinante, et une belle introduction à la densité et au contenu d'expérience qu'exige la poésie contemporaine. Un exemple récent :

Tous les mots sont adultes

1. Travail rhapsodique d'après Benoît Conort
Fenêtre ouverte sur la cour bruissante du temps du soir léger. Printemps : le ciel en paix dans un froissement, l'angoisse rampant tout le milieu d'après-midi se fond aux choses, soleil bas.
Ils crient. Théâtre, ce soir, sous ma fenêtre, ouvrant sur le ciel pur, gargouillis du jet d'eau du bassin, au milieu de la cour.
Leurs cris trop théâtraux. Je ne les entends pas, dans l'ombre de la chambre où se diffuse l'angoisse, comme une ombre.
Brise.
Le pantin de mon être se pend par la fenêtre au-dessus d'eux – leurs cris trop forts troublent le temps du soir léger. Froissement des feuillages soulevés par la brise.
Les pages se tournent.
Retourne au calme de la nuit, le bruit des mots. L'angoisse s'apaise et monte : les choses en moi.
Leurs cris déclamatoires – la mort qui plane, dit-on – me bercent.
J'attends.

2. Écart et intensité, d'après Antoine Emaz, même univers source
D'ici
L'ombre s'engouffre
Dans les pages
Se suspendre
Au-dessus des cris

3. Bloc paragraphe, avec James Sacré, même univers source
À travers la fenêtre, le printemps s'immisce dans l'ombre qui s'épaissit, de mes livres entrouverts, effeuillés par le ciel, et le calme du temps ploie sous les cris trop brusques, faisant monter par éclats sourds un faux tragique dans l'espace confiné de l'angoisse ; mais la nuit tombe et mon être s'effeuille dans la cour. J'attends.

École normale
supérieure, rue d'Ulm, 2005.

Charles Juliet, déplier le mot « écrire »

En prenant pour titre cet aphorisme de Maurice Blanchot, la volonté d'en venir à nommer l'écriture elle-même, ce qui s'y passe et pourquoi on y recourt. Et, parce que ce sera déjà faire texte, constituer ainsi l'écriture de l'écriture en écriture comme projet. Nommer l'intérieur même de l'écriture et sa mécanique. Nommer le livre à venir qui l'accueillera.

Les propositions qui suivent doivent être utilisées comme pistes ouvertes, à partir des explorations précédentes, au moment où il semble à l'animateur que les textes collectés manifestent assez de singularité pour en appeler à cet élargissement, exiger de se définir en tant que perspective de livre.

Cette mise en relation de ce qu'on a parcouru, dans un cycle d'ateliers, ou dans un stage intensif, avec le cœur même de l'écriture, est aussi une prise de distance d'avec le travail dont l'atelier d'écriture a créé le germe, pour permettre à chacun sa continuation autonome, dans le dialogue solitaire avec les livres.

C'est une des dimensions essentielles de la littérature depuis quelques décennies d'avoir à avancer en nommant son propre procès de création, quitte à une épreuve supplémentaire, à des mises abyme forcément vertigineuses, et à une épure bien plus brutale des contenus. Ce que Julien Gracq exprime dans *En lisant en écrivant* (Corti, 1980) : « Le commentaire sur l'art d'écrire est mêlé de naissance, inextricablement, à l'écriture. » De Maurice Blanchot à Edmond Jabès, Roger Laporte ou Charles Juliet, et même si chacun d'eux à eu à cœur de fonder, de Beckett à Mallarmé ou Rilke, ce qui le fon-

dait dans cette approche, c'est une médiation dont il est impossible aujourd'hui à qui écrit de faire l'économie. Non pas au centre de l'œuvre de Charles Juliet, mais comme un point d'appui extérieur, pourtant grave, un extrait de cette impressionnante déclinaison justement appuyée sur l'infinitif du verbe *écrire* :

> Écrire. Écrire pour obéir au besoin que j'en ai.
> Écrire pour apprendre à écrire. Apprendre à parler.
> Écrire pour ne plus avoir peur.
> Écrire pour ne pas vivre dans l'ignorance.
> Écrire pour panser mes blessures. Ne pas rester prisonnier de ce qui a fracturé mon enfance.
> Écrire pour me parcourir, me découvrir. Me révéler à moi-même.
> Écrire pour déraciner la haine de soi. Apprendre à m'aimer.
> Écrire pour surmonter mes inhibitions, me dégager de mes entraves.
> Écrire pour déterrer ma voix.
> Écrire pour me clarifier, me mettre en ordre, m'unifier.
> Écrire pour épurer mon œil de ce qui conditionnait sa vision.
> Écrire pour conquérir ce qui m'a été donné.
> Écrire pour faire droit à l'instance morale qui m'habite.
> Écrire pour retrouver – par-delà la lucidité conquise – une naïveté, une spontanéité, une transparence.
> Écrire pour agrandir mon espace intérieur. M'y mouvoir avec toujours plus de liberté.
> Écrire pour produire la lumière dont j'ai besoin.
> Écrire pour m'inventer, me créer, me faire exister.
> Écrire pour soustraire des instants de vie à l'érosion du temps.
> Écrire pour devenir plus fluide. Pour apprendre à mourir au terme de chaque instant. Pour faire que la mort devienne une compagne de chaque jour.
> Écrire pour donner sens à ma vie. Pour éviter qu'elle ne demeure comme une terre en friche.
> Écrire pour affirmer certaines valeurs face aux égarements d'une société malade.
> Écrire pour être moins seul. Pour parler à mon semblable. Pour chercher les mots susceptibles de le rejoindre en sa part la plus intime. Des

mots qui auront peut-être la chance de le révéler à lui-même. De l'aider à se connaître et à cheminer.
Écrire pour mieux vivre. Mieux participer à la vie. Apprendre à mieux aimer.
Écrire pour que me soient donnés ces instants de félicité où le temps se fracture, et où, enfoui dans la source, j'accède à l'intemporel, l'impérissable, le sans limite.

Charles Juliet, in *Il fait un temps de poème*,
textes réunis et présentés
par Yvon Le Men, Filigranes, 1996.

La* Sentimenthèque *de Patrick Chamoiseau : sources intérieures de l'écriture

Dans *Écrire en pays dominé* (Gallimard, 1997), Patrick Chamoiseau introduit tout au long de son livre, en fin continu qu'il nomme *Sentimenthèque*, une suite de notes chaque fois basées sur le nom d'un auteur. Ces textes n'ont pas seulement pour objet de résumer une impression de lecture, mais de définir en chaque fois une seule phrase une sorte de portrait-langue des auteurs qui peuplent son paysage intérieur.

Il s'agit pour lui de construire une sorte d'autoportrait par les livres. On y trouvera les livres fondateurs ou éveilleurs de l'enfance (Defoe, Stevenson), les grandes secousses de l'adolescence (Rimbaud, Cendrars), les expériences déterminant l'engagement dans la fiction (García-Márquez, Faulkner), comme ces figures majeures, élues par chacun et qui veillent aux extrêmes comme des phares (Segalen, Saint-John Perse, ou Pound, ou Proust).

Il ne s'agit jamais ici d'une démonstration de savoir, et encore moins d'une prise de possession : Patrick

Chamoiseau s'interdit par sa syntaxe le discours de raison. Il y a le nom de l'auteur, introduit par ce génitif qui le condamne à l'isolement. *De* Pound. *De* Stevenson. Après les deux points, il s'agit d'une pure élévation par la phrase de son paysage personnel, l'intuition poétique de la lecture, sans retour sur l'œuvre ou l'auteur désigné. Figure poétique qui appartient seulement à l'univers mental de celui qui écrit, et donc désigne en creux ce que lui-même y cherche : c'est cet aspect-là que j'essaye de pousser les participants à développer. Il ne s'agit donc pas ci-dessous d'un texte, mais d'un recopiage, au hasard de ce qui sert à Patrick Chamoiseau de fil rouge tout au long de son livre :

> D'Agrippa d'Aubigné : Contre peur prudences réalisme, le Tout-possible déjà dans le tumulte génésique des sept rythmes.
> De Faulkner : Le Lieu, construit de soi pour soi, immense de toutes tragiques mémoires déracinées.
> De Faulkner : La débâcle des consciences solitaires qui s'entremêlent totales - avec l'art comme régent.
> D'Unamuno : La parole qui fait l'homme, et la mise en alerte, ô veilleur, autour des vérités.
> De Stevenson : Le réalisme extrême (point l'absolue vérité) dans l'extrême romanesque. L'enchantement, en fulgurance durable dans l'aventure qui baille (sous de secrètes lanternes) le sens merveilleux du réel.
> De Rilke : Se tenir au difficile. Chaque maille de l'Écrire comme une vaste expérience.
> De García-Márquez : Contre les murailles du Vrai, le dire horizontal et les rideaux du Temps, enchante en lucioles, en odeurs, en improbables naturels, en cercles de démesures, ourle la phrase et foisonne, foisonne dans les possibles de l'esprit ; et prends garde aux mécaniques de la Merveille.
> De Cendrars : L'appel du monde en sensations, houles et cassures sèches, rimes et déraillages – l'immesure caressée au-delà des Peaux-Rouges, au-delà de la soif, au-delà des déserts, au-delà des montagnes.
> De Segalen : L'exigence, intensité goûtée de Différence et de Divers.

> De Beckett : Attendre, non pas la satisfaction du prévisible, mais la déroute simultanée de l'imprévu – demeurer désirant dans les errances immobiles où le présent s'acclame solaire – se fondre alors une autre lucidité.
> De Yourcenar : Du paragraphe, cueille les mots, et cueille encore, jusqu'à ce que la lumière lève sobre du dedans.
> De Joyce : Écrire à fond, langue en tombeau ouvert sur tes ombres profondes, en avenir, en tout risquant à fond, dans la tremblée des certitudes et des os de ton crâne ; non l'exposée de soi, mais tout le soi en matière dans l'Écrire ; le personnage tissé langage, et le langage tramant le monde en de multiples consciences : c'est l'épique neuf, au sens ouvert, inépuisable.
>
> Patrick Chamoiseau,
> *Écrire en pays dominé*, Gallimard, 1997.
>

La distance que prend Patrick Chamoiseau avec tout jugement ou tout état seulement descriptif des auteurs qu'il nomme, cette géniale intuition du coup de gong par le *De* qui suffit à prendre distance, la façon dont même le nom propre de l'écrivain cité est sollicité pour la couleur et le rythme de la phrase, la diversité aussi des lectures convoquées, font que cet exercice n'induit jamais, en atelier d'écriture, d'expression banale, quand bien même chacun parlera forcément, à un moment ou l'autre, du même auteur.

Conseils pour l'invention du livre

Dans ses *Carnets* (Denoël, 1954), Henry James rend compte d'expériences du quotidien, soirée, conversation, visite, et de l'intuition qu'il en a tirée, instantanément, pour une nouvelle, un récit, une histoire fantastique. Il trace alors, parfois à plusieurs reprises, sur

quelques mois ou plusieurs semaines, des bribes de scénarios, lentement étoffées, ou bien recomposées par des variantes, avant de se lancer dans la rédaction elle-même. Ces scénarios, le plus souvent, la nouvelle rédigée quelques mois ou quelques années plus tard ne les respectera pas, laissant aux *Carnets* leur qualité principale de laboratoire. Mais ces brefs sujets évoqués sont autant de perspectives qui s'autosuffisent, font rêver à des récits possibles et jamais écrits, même pas par Henry James lui-même. Mais quand, dans ses *Carnets*, il analyse lui-même les récits une fois réalisés, et en quoi leur logique ne pouvait se plier au projet, en particulier tous ces récits majeurs qui impliquent eux-mêmes une figure d'auteur aux prises avec son œuvre narrative (les plus emblématiques étant *La Leçon du maître, L'Image dans le tapis*, *Les Papiers de Jeffrey Aspern*), c'est comme une mise en abyme à quatre niveaux (le germe réel, le projet d'écriture, la nouvelle telle qu'elle a été écrite, enfin l'analyse rétrospective) qui fait de ce document une expérience unique de l'imaginaire. C'est la notion de germe qui est très forte, James acceptant que le point de départ soit chaque fois très ténu, commençant souvent ses notes par une phrase du genre : « N'y aurait-il pas par hasard quelque chose à tirer de… » Ou bien : « Trame mince, mais qui peut-être contient quelque chose… » Idées suivies de listes massives et répétées de noms, de descriptions de lieux, et obsession de James, dès que ce germe est trouvé, d'en définir et le narrateur et le principe de narration, avant même de nourrir et développer ce germe. Par exemple, c'est le 12 janvier 1895 qu'il note ce que lui a *raconté*, deux jours plus tôt, l'archevêque de Canterbury : « l'esquisse très vague, confuse, sans détails – tout ce que lui a dit (très mal et imparfai-

tement) une dame qui n'avait ni don d'expression ni clarté». Suit le thème exact, en quinze lignes, du *Tour d'écrou*, avec le commentaire suivant : «Tout cela est obscur et imparfait – le tableau, l'histoire – mais il y a là-dedans la suggestion d'un effet, un étrange frisson d'horreur. L'histoire devra être racontée – avec suffisamment de crédibilité – par un spectateur, un observateur du dehors.» *Le Tour d'écrou* sera écrit et publié début 1898, trois ans plus tard, avec une bascule décisive : les revenants décrits à l'archevêque de Canterbury par la dame *sans don d'expression ni clarté* d'Addington seront devenus dans le texte achevé des créations imaginaires de la narratrice elle-même, la gouvernante des deux enfants (Maurice Blanchot en dit dans *Le Livre à venir* : «la gouvernante, avec ses passions et ses visions – qui, aveugle à elle-même et terrible d'inconscience, finit par faire vivre les enfants innocents au contact d'images effrayantes dont, sans elle, ils ne se douteraient pas… mais naturellement il reste un doute») : en passant à l'écriture fictionnelle, et c'est le génie de James, le dispositif narratif a pris le dessus sur le contenu qui pourtant le précède. Voici ci-dessous la deuxième occurrence d'une des notes de genèse de *La Leçon du maître*, curieuse en ce que l'écrivain met en scène un autre écrivain, et expose cette énigmatique notion de *coup de pouce* :

> 4 juin 1895. Le problème consiste à faire tenir dans un cadre très restreint, 10000 (ou 8000) mots, la petite idée notée il y a quelque temps. Le petit drame du malheureux homme de lettres qui gâche sa vie en tentant de décrocher le succès vulgaire dont le frustre l'extrême raffinement de son talent. Il voudrait se marier – écrire au moins un ouvrage qui se vende. MAIS il a beau faire, comment d'un sac de son tirer du froment ? C'est dans sa lamentable petite tentative, presque tragiquement avortée, que devra résider ma mince action. Il succombe,

> il est condamné à échouer, à s'effondrer matériellement parce que le pire qu'il puisse écrire est encore trop bien pour atteindre au succès – trop bien pour le marché. Toujours la vieille histoire de mes chroniques pour le *New York Times* quand j'ai dû écrire à Whitelaw que c'était ce que je pouvais produire de plus mauvais pour de l'argent. C'est en se heurtant à une petite série de cas analogues, de congédiements, de mésaventures, d'impuissance à attraper le ton malgré le désir et le besoin qu'on en a, que se rompt à chaque fois le talent incapable de se plier à la vulgarité adéquate. La petite histoire serait le récit de tout ce qui en dépendra – de ce que l'écrivain se trouve empêché de réaliser (se marier, vivre, tenir sa tête hors de l'eau) faute d'avoir attrapé le coup de pouce.
>
> Henry James, *Carnets*,
> traduit de l'anglais par Louise Servicen, Denoël, 1954.
>

On peut aussi partir, sur ce thème, de la très singulière entreprise Raymond Roussel, parler un peu de sa vie et marteler ce titre qui est déjà un dédoublement : *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, en rapport au projet de *Locus Solus* ou des *Impressions d'Afrique*. Comment un principe d'expansion textuelle très technique, mais poussé à bout, peut conduire à un mystérieux récit de voyage s'appuyant toujours sur un très fort effet de réel. L'animateur doit se faire conteur et suggérer assez pour que le titre ci-dessus : *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, chacun puisse se l'approprier et inventer des livres qui ne sont pas encore nés, mais qui seraient siens, et c'est cela qu'on va proposer : inventer un projet de livre. Rester en deçà, en amont. Décrire le livre, mais résister à s'y jeter. Compte moins ici le procédé, qui relève de l'écriture dite *à contraintes*, que le fait d'en faire une nouvelle fiction en le racontant à son tour :

> Je me suis toujours proposé d'expliquer de quelle façon j'avais écrit certains de mes livres *(Impressions d'Afrique*, *Locus Solus, L'Étoile au Front* et *La Poussière de Soleils*).
> Il s'agit d'un procédé très spécial. Et, ce procédé, il me semble qu'il est de mon devoir de le révéler, car j'ai l'impression que des écrivains de l'avenir pourraient peut-être l'exploiter avec fruit.
> Très jeune, j'écrivais déjà des contes de quelques pages en employant ce procédé.
> Je choisissais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). Par exemple *billard* et *pillard*. Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques… Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde.
>
> Raymond Roussel,
> *Comment j'ai écrit certains de mes livres*,
> Jean-Jacques Pauvert, 1963.

Le programme fictionnel qu'on s'établit, qu'il soit écrit rétrospectivement ou en cours d'écriture, du fait qu'il est imprimé avec le livre lui-même (ici, en quatrième de couverture, mais évidemment rédigé par l'auteur), devient alors écriture à part entière, frontière poreuse de la fiction en projet et de la fiction réalisée :

> Ce livre contient : la liste complète de ce qu'il faut faire en cas d'exil. Des conseils précis pour la fabrication d'objets simples à réaliser soi-même. Une rétrospective des choses qui ont eu lieu. Un manuel raisonné d'exercices poétiques. Un mémento des manières de table et des usages en général. Une réhabilitation de la mémoire cachée. Des descriptions de vies quotidiennes différentes. Une analyse des choses qui risquent de recommencer. Une technique d'observation des individus que vous connaissez. Un concentré des solutions individuelles et leur explication. Une méthode de dialogue à une voix. Un plan de visite de la nature.
>
> Olivier Cadiot,
> *Futur, ancien*, fugitif, P.O.L., 1993.

On ne manquera pas, évidemment, de se reporter à l'ouvrage pour examiner comment Olivier Cadiot répond lui-même à son programme.

Dans les coulisses du fantastique

Une proposition formelle très précise : d'un côté, placer un dispositif narratif (train, couloir, portes, écrans) incluant déplacement spatial, en se donnant comme condition que cette écriture soit brève, puisse être répétitive, et sans s'interroger sur son statut littéraire. De l'autre côté, insérer trois ou cinq paragraphes qui seront autant de mondes clos, dans cette seule condition qu'ils soient liés au dispositif d'obturation, apparition et disparition, du dispositif précédent : ce seront donc des scènes fixes, immobiles, privées de toute durée, comportant pourtant personnages et paroles. On aura réussi que tous les paramètres explorés de façon univoque lors des précédents exercices, sur ces surfaces très limitées de trois ou cinq paragraphes, interviennent simultanément. Mais l'effet de fiction qu'entraîne cet exercice va bien au-delà : la puissance réelle des scènes immobiles convoquées, visages, choses, éléments abstraits, est happée par le dispositif d'apparition, séparée de son contexte réel, et confère pourtant à ce dispositif arbitraire, voire sommaire, en tout cas répétitif, sa qualité d'émotion, sa puissance de réel.

Pour introduire à cette proposition, je parle d'abord de la construction du *Loup des steppes* de Hermann Hesse. Dans le manuscrit laissé chez la logeuse, que découvre le narrateur, ce théâtre où chaque porte ouverte permet d'apercevoir l'image fixe et réellement jouée d'une scène de sa vie :

> « Voilà notre théâtre, expliqua Pablo… Mon petit théâtre a autant de loges que vous le désirez, dix, cent, mille, et derrière chaque porte vous attend ce que vous cherchez. C'est une belle galerie de peintures, cher ami, mais cela ne servirait à rien de la parcourir dans l'état où vous êtes. Vous seriez aveuglé et entravé par ce que vous êtes convenu d'appeler votre personnalité. Vous avez sans doute deviné depuis longtemps que la délivrance du temps, l'affranchissement de la réalité, et tous les autres noms que vous pouvez donner à votre nostalgie ne signifient en somme que le désir de dépouiller votre soi-disant personnalité. Elle est la prison où vous demeurez. Et, si vous entriez au théâtre tel que vous êtes, vous verriez tout avec les yeux de Harry, à travers les vieilles lunettes du Loup des steppes… »
>
> Hermann Hesse, *Le Loup des steppes*,
> traduit de l'allemand par Juliette Pary,
> Calmann-Lévy, 1947.

Thème récurrent du film comme des récits fantastiques. Chaque porte ouverte découvre une scène qu'on photographie dans sa globalité immédiate, et qui constituent ensemble le premier carré des figures qu'on jugerait les plus importantes pour un livre à faire qui serait le nôtre. Contrainte : rester à la porte, et que le mécanisme d'obturation, qui nous révèle la scène, la fasse disparaître aussitôt. Ne pas entrer dans la scène, qui a commencé avant, sans nous, et se prolongera sans nous. On la traite comme ferait un Polaroïd. Variantes possibles : un train et des compartiments (*L'Acacia* de Claude Simon), mais toujours le même résultat espéré : produire des figures qui comptent, les saisir par où elles s'imposent à nous et dicteront leur mode de narration. Thème par exemple récurrent d'Alain Robbe-Grillet, dans *Le Labyrinthe*, *La Maison de rendez-vous*, *Topologie d'une cité fantôme* ou *Souvenirs du Triangle d'or* :

> Il n'y a guère, en fait, d'hésitation possible ; un seul chemin s'offre à moi : un couloir exigu aux parois lisses, sans ouvertures latérales, que je crois

> d'abord devoir être long et rectiligne, mais qui tourne brusquement à angle droit, sur la gauche, continuant ensuite dans cette nouvelle direction sans présenter davantage de portes ou de voies adjacentes ; sa largeur, toutefois, serait à présent un peu moins réduite… On entend dans le lointain silence quelque chose qui ressemble à des notes de piano, solitaires, espacées comme des gouttes d'eau, amorties par les lourds rideaux et draperies d'un appartement ancien où tout repose, immobile, jusqu'à la jeune élève elle-même qui répète en sommeillant sa leçon, dans l'éternité monotone.
>
> Alain Robbe-Grillet,
> *Souvenirs du Triangle d'or*, Minuit, 1978.

Sur chaque idée, le principe est le même : un cloisonnement, où on se déplace volontairement et où on ouvre volontairement les portes des loges du théâtre d'Hermann Hesse, une suite de portes dans un couloir d'une maison indéfinie, ou bien les compartiments successifs d'un train, où chaque porte laisse apercevoir un fragment d'un temps différent, une image toujours là (je parle par exemple de l'homme battu par deux bourreaux dans le placard à balai, qu'on ouvre et referme, de l'escalier du bureau dans *Le Procès* de Kafka).

En fin de cycle d'ateliers, cette proposition permet une transition : on dispose une grille narrative forte, dans laquelle les bulles qu'on laisse diffuser, ces descriptions de scènes fixes, sont des espaces libres et sans contrainte. On trouve dans les cahiers de Franz Kafka des dizaines de ces proses ultracourtes qui sont pourtant des récits complets et circonscrits, de vraies merveilles narratives.

J'amène plutôt avec moi, en contrepoint du *Loup des steppes* de Hermann Hesse qui rend visible le dispositif, Daniil Harms (1905-1942), dont les *Écrits* (Christian Bourgois, 1993) sont une des très rares tentatives d'explorer pour elles-mêmes ces formes brèves de narrations

en dix ou quinze lignes, et d'utiliser la brièveté même comme transition potentielle à l'univers fantastique. Enfin, à cause de cette brièveté même, ce sont des textes à très forte théâtralité, souvent bâtis autour d'un mouvement corporel très simple, s'asseoir, se tenir debout. Celui-ci, au titre énigmatique *Maltonius Olbren*, est écrit en 1937, au plus fort des purges staliniennes qui se resserrent autour de lui et ses amis, et le frapperont bientôt :

> Sujet : un homme désire s'élever de trois pieds au-dessus de la terre. Il reste des heures en face de son armoire. Sur l'armoire, il y a un tableau, mais on ne le voit pas : l'armoire gêne. Beaucoup de jours, de semaines et de mois passent. Chaque jour, l'homme se tient devant son armoire et essaye de s'élever dans les airs. Il n'y arrive pas, mais, par contre, il commence à avoir une vision, toujours la même. Il perçoit à chaque fois davantage de détails. L'homme oublie qu'il voulait s'élever au-dessus de la terre et s'adonne totalement à l'étude de sa vision.
> Et voilà qu'un jour la bonne, qui faisait le ménage dans la chambre, lui demanda de décrocher le tableau afin de pouvoir le dépoussiérer. Lorsque l'homme monta sur la chaise, il jeta un coup d'œil sur le tableau et vit que celui-ci représentait ce qu'il voyait dans sa vision. Il comprit alors que, depuis longtemps déjà, il s'élevait dans les airs, qu'il restait suspendu devant l'armoire et voyait ce tableau. À travailler.
>
> Daniil Harms,
> *Écrits*, traduit du russe par Jean-Philippe Jaccard,
> Christian Bourgois, 1993.

Le fragment, forme majeure : Maurice Blanchot

Maurice Blanchot a forcément sa place ici au terme de ce parcours, parce qu'il reste l'auteur d'abord d'une œuvre ouverte, où (comme, parallèlement, *En lisant en écrivant* de Julien Gracq) le travail d'un commentaire de l'écriture (*L'Espace littéraire, Le Livre à venir, Faux Pas,*

La Part du feu, L'Entretien infini, etc.) est indémêlable d'une tentative de fiction qui va en s'épurant et se tendant, fascinée par le fantastique (*Thomas l'Obscur, Le Très-Haut, L'Attente, l'oubli, Celui qui ne m'accompagnait pas*, etc.).

Maurice Blanchot (comme *À la recherche du temps perdu* lu intégralement est un parcours nécessaire pour penser la littérature qui la précède, intégrant à l'intérieur d'elle-même et comme faisant partie de son matériau propre sa lecture de Nerval, Baudelaire, Balzac et Dostoïevski) est un auteur nécessaire parce qu'il permet de lire ce fil plus ténu, mais hautement tendu, de Mallarmé à Rilke, de Kafka à Edmond Jabès.

Deux grands livres, *Le Pas au-delà* (1973) et *L'Écriture du désastre* (1980), tendent à abolir la frontière entre l'écriture qui naît de considérer la phrase de l'autre, et une tentative qui semble, sur l'espace du fragment, totale. C'est à cette totalité du fragment qu'on propose d'atteindre, en nommant comme l'intérieur de sa propre tentative.

L'écriture fragmentaire serait le risque même, traité comme tel. Elle ne renvoie pas à une théorie, elle ne donne pas lieu à une pratique qui serait définie par l'*interruption.* Interrompue, elle se poursuit. S'interrogeant, elle ne s'arroge pas la question, mais la suspend (sans la maintenir) en non-réponse.

> Tous les mots sont adultes. Seul l'espace où ils retentissent, espace infiniment vide comme un jardin où, bien après qu'ils sont disparus, continueraient de s'entendre les cris joyeux des enfants, les reconduit vers la mort perpétuelle où ils semblent naître toujours.
>
> Comment peut-on prétendre : « Ce que tu ne sais en aucune manière, en aucune manière ne saurait te tourmenter ? » Je ne suis pas le centre

> de ce que j'ignore, et le tourment a son savoir propre qui recouvre mon ignorance.
>
> Douleur, taillant, morcelant, mettant à vif ce qui ne saurait plus être vécu, même dans un souvenir.
>
> Il y a question, et cependant nul doute ; il y a question, mais nul désir de réponse ; il y a question, et rien qui puisse être dit, mais seulement à dire. Questionnement, mise en cause qui dépasse toute possibilité de question.
>
> La lumière éclate – éclat, ce qui, dans la clarté, se clame et n'éclaire pas (la dispersion qui résonne ou vibre jusqu'à l'éblouissement). Éclat, le retentissement brisant d'un langage sans entente.
>
> Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, Gallimard, 1973,
> et *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980.

Au terme de ce parcours, on a rassemblé l'ensemble des textes écrits par chacun, en s'interrogeant sur cet assemblage même, dans quel ordre, selon quelles liaisons encore absentes. Cela ne fait pas un livre, mais cela exprime une singularité, une tentative assez large pour se savoir unique. En nommant l'écriture elle-même, on a dressé cet ensemble brut et discontinu vers la figure du livre. On sait, dans le territoire avec chacun balayé, où sont les points d'incandescence, et avec quoi, dans la littérature, cela résonne, entretient dialogue. Une aventure autonome peut commencer, une entreprise plus large, et solitaire. Après un an de travail avec des sans-abri de Nancy, les messages que nous continuons toujours de nous échanger sont invariablement signés : *bonne route !*

REMERCIEMENTS

Remerciements repris de la 1re édition :

Sans pouvoir les nommer tous, je tiens à remercier ceux et celles, enseignants, bibliothécaires, formateurs qui, depuis mon premier atelier en 1991 au lycée Jacques-Brel de La Courneuve, puis à l'Ifad Paillade et lors de la fondation de la Boutique d'écriture de Montpellier, à la bibliothèque municipale de Lodève, celles de Bobigny ou Bagnolet, dans les maisons d'arrêt de Poitiers, Grasse, Gradignan, Tours, à l'école des Beaux-Arts de Lyon, à la faculté des sciences de Bordeaux et au département Arts du spectacle de l'université de Rennes, comme dans de nombreux établissements scolaires du second degré (entre autres : collège Françoise-Dolto de Villepinte, lycée professionnel Mermoz de Montpellier, classes SEGPA de Château-Renault, lycée Alfred-Nobel de Clichy-sous-Bois), au centre dramatique national de Nancy, au centre dramatique régional de Tours, au théâtre de la Colline à Paris, lors de stages d'enseignants à Tramelan (Suisse), Tanger (Maroc), Saint-Brieuc, La Rochelle, Fort-de-France, Grasse, à la Bibliothèque nationale de France enfin, m'ont permis avec confiance de prendre en charge des ateliers d'écriture.

Remercier aussi les écrivains, en particulier Michaël Glück, Leslie Kaplan, Gérard Noiret, Valère Novarina, Hervé Piékarski, Jacques Séréna, Régine Detambel ainsi

qu'Alain André et Philippe Berthaut. Merci à Pierre Bergounioux, Claudette Oriol-Boyer, Anne Roche et Dominique Viart pour les échanges plus théoriques.

Remerciements particuliers à Line Colson, Nadine Etchéto-Tharel, Catherine Gourieux, Deta Hadorn-Planta, Michèle Sales, Patrick Souchon, Charles Tordjman et Henriette Zoughebi.

Merci à Olivier Bétourné pour avoir porté éditorialement ce projet.

Exprimer surtout ma dette à l'égard de tous ceux et celles qui, toutes ces années et dans chacun de ces lieux, ont partagé avec générosité l'engagement et l'émotion et par qui seuls j'ai appris.

Pour les expériences récentes, notamment avec Patrick Souchon pour le travail avec les enseignants, et Cathie Barreau et Guénaël Boutouillet à la maison Gueffier de La Roche-sur-Yon, merci à Françoise Zamour (ENS), Gaïta Leboissetier (ENSBA), Christine Eschenbrenner, Ronald Klapka, Arnaud Laborderie, Jean-Pierre Preudhomme, Joël Paubel, Odile Dussud, Nathalie Vincent-Munnia, et tous les participants à ces ateliers ou stages.

On trouvera sur le site Internet de l'auteur :
www.tierslivre.net
des renseignements bibliographiques
complémentaires, des liens
et un vaste ensemble de textes issus d'ateliers
d'écriture à partir des exercices présentés ici.

INDEX DES AUTEURS ET DES ŒUVRES CITÉS

Alain-Fournier, Henri Alban Fournier dit : 42.
Grand Meaulnes (Le) 34, 58.
Albiach, Anne-Marie : 304.
Allsburg, Chris van :
Mystères de Harris Burdick (Les) 177.
Antelme, Robert :
Espèce humaine (L') 281.
Apollinaire, Guillaume : 61-62.
Alcools 62-64, 130-131, 195.
Aragon, Louis : 120, 137.
Grande Gaieté (La) 135, 137.
Artaud, Antonin : 159, 163, 165, 169, 249, 303.
Correspondance 160.
Ombilic des limbes (L') 161-168.
Pèse-Nerfs (Le) 161-162, 168.

Bachelard, Gaston :
Air et les songes (L') 174.
Eau et les rêves (L') 174.
Terre et les rêveries de la volonté (La) 174.
Terre et les rêveries du repos (La) 174.
Bacon, Francis : 213.
Art de l'impossible (L') 189.
Balzac, Honoré de : 41, 201, 205, 237, 326.
Béatrix 39.
Grande Bretèche (La) 39.
Honorine 39.
Père Goriot (Le) 203.
Un début dans la vie 58.
Barthes, Roland : 11, 212-213.
Chambre claire (La) 212-213.
Mythologies 108-109.
Bataille, Georges :
Expérience intérieure (L') 7, 262.
Baudelaire, Charles : 85, 159, 166, 171, 176, 203, 271-272, 326.
Correspondance générale 273.
Curiosités esthétiques 203.
Peintre de la vie moderne 203.
Petits poëmes en prose 85, 177.
Beckett, Samuel : 141, 235, 313, 317
Comment c'est 291.
Dépeupleur (Le) 252-253.
Bergounioux, Pierre : 239, 243, 245, 247, 332.
Arbre sur la rivière (L') 240, 244-245.
Mort de Brune (La) 245-246.
Toussaint (La) 244-245.
Bernhard, Thomas :
Arbres à abattre 267.
Cave (La) 268-270.
Gel 269.
Perturbation 269.
Un enfant 269.
Blanchot, Maurice : 12, 167, 313, 325-326.
Attente (L') 326.
Celui qui ne m'accompagnait pas 326.
Écriture du désastre (L') 326-327.
Entretien infini (L') 326.
Espace littéraire (L') 325.
Faux pas 325.
Livre à venir (Le) 319, 325.
Oubli (L') 326.
Part du feu (La) 326.
Pas au-delà (Le) 326-327.
Thomas l'obscur 326.
Très-Haut (Le) 326.
Bloch, Ernst :
Traces 105.
Bloy, Léon : 237.
Boltanski, Christian : 228-230.
Dernières années 230-231.
Inventaire des affaires ayant appartenu à une jeune fille de Londres 229.
Inventaire des affaires du jeune homme de Bordeaux 229.
Bond, Edward : 262.
Énergie du sens (L') 263.
Borges, Jorge Luis : 107, 257.
Aleph (L') 108.
Auteur (L') 188.
Immortel (L') 89.
Œuvres complètes 258.

Bosch, Jerôme : 177.
Bossuet, Jacques Bénigne : 142.
Bozier, Raymond : 225.
Fenêtres sur le monde 51-54.
Breton, André : 171.
Manifeste du surréalisme (Le) 175.
Butor, Michel :
Modification (La) 195.
Un rêve de Baudelaire 176.

Cadiot, Olivier : 322.
Futur, ancien, fugitif 321.
Calvino, Italo : 86-87, 90.
Villes invisibles (Les) 86-87.
Castaneda, Carlos : 175.
Céline, Louis Ferdinand : 296.
Mort à crédit 240.
Voyage au bout de la nuit 240.
Cendrars, Blaise : 71-72, 207-208, 315-316.
Prose du Transsibérien 73-75.
Cervantès, Miguel de :
Don Quichotte 81, 107.
Retable des merveilles (Le) 256.
Chamoiseau, Patrick : 315-316.
Écrire en un pays dominé 315-317.
Chateaubriand, François René de :
Mémoires d'outre-tombe 239, 299.
Collobert, Danielle : 60.
Dire I-II 60.
II donc, Change 165-167.
Conort, Benoit : 306, 312.
Cette vie est la nôtre 307-308.

Daumal, René : 194.
Defoe, Daniel Foe dit : 315.
Deleuze, Gilles :
Logique de la sensation (La) 189.
Detambel, Régine : 225, 227-228, 331.
Graveurs d'enfance 225-228.
Dickens, Charles :
Grandes espérances (Les) 187.
Dostoïevski, Fedor Mikhaïlovitch : 326.
Crime et châtiment 176.
Dubuffet, Jean : 141.
Dupin, Jacques : 302, 307.
Corps clairvoyant (Le) 303-306.
Duras, Marguerite : 9, 281-282, 286-287, 295.
Amour (L') 287-289.
Camion (Le) 286.
Douleur (La) 281.
Écrire 290-295.
Eté 80 (L') 282-285, 289.
Homme assis dans le couloir (L') 195.
Homme atlantique (L') 197-198, 281.
Moderato Cantabile 281.
Navire night 286.
Vera Baxter 286.

Échenoz, Jean : 75, 202.
Équipée malaise (L') 81.
Lac 75.
Éluard, Paul : 128.
Emaz, Antoine : 9, 306, 308, 312.
Lichen, lichen 309.
Poèmes communs 309.

Faulkner, William : 265, 315-316.
Tandis que j'agonise 267.
Flaubert, Gustave : 39, 65, 165, 208, 242-243.
Correspondance 98, 242.
Éducation sentimentale (L') 58.
Madame Bovary 242.
Freud, Sigmund : 78, 173-174.
Interprétation des rêves (L') 173-174.

García-Marquez, Gabriel : 315-316.
Gibran, Khalil : 133.
Prophète (Le) 133-135.
Giraudoux, Jean : 58.
Bella 58.
Glück Michaël : 33, 331..
Goux, Jean-Paul :
Fable des jours (La) 200-202.
Gracq, Julien : 55.
Eaux étroites (Les) 15, 55-59.
En lisant en écrivant 313, 325.
Château d'Argol (Le) 15.
Guibert, Hervé : 212, 214, 225.
Image fantôme (L') 212-214.
Guiguet, Andrée ; Anne Roche ; Nicole Voltz :
Atelier d'écriture (L') 75.

Index

Handke, Peter : 255.
Heure où nous ne savions rien de l'autre (L') 255.
Outrage au public 257-259.
Harms, Daniil :
Écrits 324-325.
Hesse, Hermann : 324.
Loup des steppes (Le) 322-324.

Jabès, Edmond : 9, 167, 190, 313, 326.
Livre des questions (Le) 190.
Livre des ressemblances (Le) 190.
James, Henry :
Carnets 317, 320.
Image dans le tapis (L') 318.
Leçon du maître (La) 318.
Papiers de Jeffrey Aspern (Les) 318.
Tour d'écrou (Le) 318-319.
Joyce, James : 92, 317.
Ulysse 239-240, 267.
Juliet, Charles : 125, 167, 313-314.
Il fait un temps de poème 314-315.
Lambeaux 16, 123-127, 298.
Rencontres avec Samuel Beckett 184.

Kafka, Franz : 97-98, 102, 107, 326.
Colonie pénitentiaire et autres récits (La) 105, 110.
Fenêtre sur rue 111.
Journal 98-112.
Métamorphose (La) 111.
Procès (Le) 111, 176, 324.
Muraille de Chine et autres récits (La) 106-109.
Un champion de jeûne 105.
Kamo, Chomeî : 92.
Kantor, Tadeusz :
Classe morte (La) 252-253.
Théâtre de la mort (Le) 252.
Kaplan, Leslie : 64-66, 331.
Livre des ciels (Le) 64-66.
Klein, Etienne :
Atome au pied du mur (L') 104.
Klein, Yves : 177.
Kôbô Abé : 194.
Koltès, Bernard Marie : 250, 265, 298.
Carnets 274.
Cave (La) 268.
Combat de nègre et de chiens 88, 274-278.
Nuit juste avant les forêts (La) 266-268, 273-274.
Solitude dans les champs de coton 266.

La Fontaine, Jean de : 142.
Laporte, Roger : 313.
Laurens, Camille :
Grain des mots (Le) 238.
Philippe 238.
Quelques-uns 236-237.
Lautréamont, Isidore Ducasse dit Comte de : 17, 194, 205.
Chants de Maldoror (Les) 167, 205.
Le Breton, David :
Des visages, essai d'anthropologie 194.
Leiris, Michel : 304.
Lowry, Malcolm :
Au-dessous du volcan 254-255.

Magritte, René : 177.
Mallarmé, Stéphane : 205-206, 313, 326.
Meyrink, Gustav :
Golem (Le) 53.
Michaux, Henri : 120-121, 167, 304.
Grandes Œuvres de l'esprit (Les) 169.
Merveilleux Normal (Le) 168.
Passages 170, 189.
Rideau des rêves (Le) 178-179.
Michon, Pierre :
Trois auteurs 41.
Vies minuscules 296, 299.
Minyana, Philippe : 212-214.
Habitations/Pièces 214.
Morand, Paul : 185.
Ode à Marcel Proust 185-187.

Nadar, Felix : 205.
Nerval, Gérard de : 17, 171, 203, 326.
Aurélia 171.
Chimères 58.
Morceaux choisis 58.
Noël, Bernard :
Maladie de la chair (La) 196.

Novarina, Valère : 9, 141-145, 149, 151, 156, 249, 262-264, 331.
Chair de l'homme (La) 141, 154.
Discours aux animaux (Le) 149, 157.
Drame de la vie (Le) 141.
Pendant la matière 263-264.
Vous qui habitez le temps 16, 143-150.

Perec, Georges : 9, 11, 19, 20, 25, 27, 30-31, 37, 41, 45-46, 48, 50-51, 93, 171, 249.
Disparition (La) 92-93.
Espèces d'espaces 16, 19, 24 -29, 36, 50.
Infra-ordinaire (L') 19, 37-38, 50.
*Lieux où on a dorm*i 11, 20-22, 32, 50.
Penser/Classer 19, 29-31, 36.
Revenentes (Les) 93.
Rue Vilin (La) 26.
Tentative d'épuisement d'un lieu parisien 26.
Un homme qui dort 23.
Vie mode d'emploi (La) 92.
W ou le souvenir d'enfance 19, 45-51.
Pirandello, Luigi :
Ce soir on improvise 257.
Ponge, Francis : 9, 215, 228.
Figue de paroles et pourquoi (Une) 216.
Méthode 216.
Parti pris des choses (Le) 216-219.
Proêmes 217.
Pound, Ezra Loomis : 315-316.
Prévert, Jacques : 256.
Dîner de têtes (Le) 120.
Proust, Marcel : 42, 58-59, 92, 183, 185-186, 205, 315.
Á la Recherche du temps perdu 23, 58, 326.
« Á propos du style de Flaubert » in *La Nouvelle revue française*, 1922. 39, 208.
Contre Sainte-Beuve 98.
« Enquête sur le renouvellement du style » in *La Renaissance littéraire, politique et artistique,* 1922. 208-209.
Py, Olivier : 260.
Théâtres 260-261.

Queneau, Raymond : 79, 213.
Courir les rues 80.

Rabelais, François : 142, 156, 215.
Grande prognostication certaine et infaillible pour l'an perpetuel 257.
Pantagruel 81, 182-183.
Quart-Livre 81, 216.
Rice Burroughs, Edgar : 77.
Richter, Jean-Paul : 171.
Rilke, Rainer Maria : 98, 192-193, 313, 316, 326.
Carnets de Malte Laurids Brigge (Les) 191-192.
Lettres à un jeune poète 98, 193-194.
Nouveaux poèmes 191.
Nuits 82.
Poèmes à la nuit 193.
Rimbaud, Arthur : 15, 17, 128, 203-205, 218, 315.
Illuminations (Les) 40, 60-61.
Œuvres complètes 204.
Une saison en enfer 167.
Robbe-Grillet, Alain :
Labyrinthe (Le) 323.
Maison de rendez-vous (La) 323.
Souvenirs du Triangle d'or 323-324.
Topologie d'une cité fantôme 323.
Rolin, Olivier :
Invention du monde (L') 51.
Suite à l'hôtel Crystal 50.
Rouaud, Jean :
Champs d'honneur (Les) 80, 255.
Roubaud, Jacques : 9, 92, 207, 304.
Autobiographie, chapitre dix 94-96.
Forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains (La) 93-94.
Grand incendie de Londres (Le) 91.
Mathématique 91.
Poésie 91-92, 96.
Rousseau, Jean-Jacques :
Confessions (Les) 298.
Nouvelle Héloïse (La) 195.

Index

Roussel, Raymond : 320.
Comment j'ai écrit certains de mes livres 320-321.
Impressions d'Afrique 320.
Locus Solus 320.
Royer-Journoud, Claude : 304.

Sacré, James : 306, 308, 310, 312.
Écritures courtes 310-311.
Saint-John Perse, Alexis Léger dit : 117, 120, 125, 130, 315.
Exil 119, 121.
Sarraute, Nathalie : 9, 15, 231, 234-237, 249.
« disent les imbéciles… » 232.
Ère du soupçon (L') 236, 303.
Martereau 231.
Tropismes 235.
Usage de la parole (L') 16, 232-235.
Vous les entendez ? 232.
Segalen, Victor : 315, 316.
Séréna, Jacques : 111, 331.
Lendemain de fête 82.
Shakespeare, William : 195, 265.
Shonagon, Seî : 115.
Notes de chevet (Les) 116.
Simon, Claude : 9, 67-69, 168, 203, 235.
Acacia (L') 323.
Discours de Stockholm 241-243.
Géorgiques (Les) 296-298.
Histoire 209-211.
Jardin des plantes (Le) 68-70.
Stevenson, Robert Louis Balfour : 315-316.
Supervielle, Jules : 121.
Swedenborg, Emmanuel : 171.
Swift, Jonathan : 76.

Tallemant des Réaux, Gédéon :
Historiettes 295.
Tchekhov, Anton : 265.
Trassard, Jean-Loup : 220, 224, 228.
Espace antérieur (L') 220-222.

Valéry, Paul :
Cahiers 165.
Valet, Paul : 127.
Soleil d'insoumission 127-129.
Verne, Jules : 47, 49.
Château des Carpates (Le) 109.
Cinq Cents Millions de la Bégum (Les) 77.
Tour de France par deux enfants (Le) 49.
Villon, François : 35.

Wells, H. G. : 32.
Porte dans le mur (La) 53.
Woolf, Virginia :
Promenade au phare 267.

COLLECTIFS

Agenda autrement (L') (Autrement, 1997) : 78.
Anthologie de la poésie française du XXe siècle (Gallimard, 1983) : 135.
Dictionnaire de la langue française d'Emile Littré (Hachette, 1877) : 237.
Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine de Pierre Grimal (Puf, 1999) : 107-109.
Épopée de Gilgamesh (L') (Uruk, 2600 av. notre ère) : 239.
Guide de nulle part et d'ailleurs, à l'usage du voyageur intrépide en maints lieux imaginaires de la littérature universelle (éditions du Fanal, 1981) : 76.
Petite fabrique de littérature (La) (Magnard, 1991) : 110.
Traverses (revue éditée par le centre Georges Pompidou, 1984) : 78.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 7

Ouverture : hommage à Georges Perec 19

Lieux où on a dormi 20

Variation 1 : La chambre 27

Classements, inventaires : autres variations Perec 30

Variation, encore : Je n'aimerais pas mais si 36

Et quand Perec nous met à la rue 37

Travailler avec *W* 42

Inventions après Perec : chambres, fenêtres 50

Premier cercle : les trajets, la ville 55

Mettre l'écriture en mouvement : Julien Gracq 55

Variation : retour à Apollinaire 61

Accrocher la ville : les ciels de Leslie Kaplan 64

La ville par la vitre, en train et en avion : 67

Claude Simon 67

D'autres propositions pour ville-écriture 71

Toujours revenir à Blaise Cendrars 71

L'imaginaire des cartes 75

Instants privilégiés, privilège de Raymond Queneau 79

Variations nuit : dire dans l'obscur 81

La ville comme conte et utopie : Italo Calvino 86
L'atelier Roubaud : à chacun sa boucle 91
Roubaud 1, encore les rues 93
Roubaud 2 : la poterne des Peupliers 94

Hommage : Franz Kafka 97
Le réel comme bascule : le *Journal* 98
Conscience immobile et perception : le canapé du Dr Kafka 102
Les quatre versions de Prométhée 105
Autre variation : entrer dans la chambre 111

Deuxième cercle : l'identité à reconstruire 115
Écrire à plusieurs : Seî Shonagon 115
Écrire depuis l'origine : Saint-John Perse 117
La grammaire mobile du « tu » : Charles Juliet 123
Le refus, la révolte : réhabilitation de Paul Valet 127
Variation 1 : Moi tout seul 130
Variation 2 : Avec Khalil Gibran 133
Variation 4 : Poème à crier dans les ruines 135

Hommage : Valère Novarina 141
Vous qui habitez le temps, 1 : approches de la totalité monde 143
Vous qui habitez le temps, 2 : l'autobiographie aux noms propres 149
La Chair de l'homme : instant fixe, vue démultipliée 154

Troisième cercle : conquérir l'intensité 159
Profération et appel au langage : Antonin Artaud 159
Le continent Michaux 167
Le récit comme inconscient, écrire le rêve 170
Le dialogue, la voix : approche par l'asymétrie 182
Variation : Paul Morand visite Marcel Proust 185
Visages d'écriture, écriture du visage 188
« Vous » : l'adresse et ses miroirs 195
Autre appui sur le pronom : fugue de il *et* elle *mêlés* 200

Quatrième cercle : l'image, la parole, le temps 203
Avec Claude Simon : le réel comme image 203
Variations sur l'usage de la photographie : Minyana, Guibert, Barthes 212
Ponge, la langue des choses 215
Variation 1 : Jean-Loup Trassard : « Absolument mystérieux » 220
Variation 2 : les Graveurs d'enfance *de Régine Detambel* 225
Variation 3 : chez Christian Boltanski 228
La langue prise à elle-même : la subversion Sarraute 231
Autour de, ou après Sarraute 236
Temps réel complexe, temps du récit : Pierre Bergounioux 239
Variation avec Pierre Bergounioux : « Le monde a mesuré cent pas » 245

Chapitre à part : de l'écriture de théâtre 249
Dispositifs de représentation, représentation du texte 251
« Ce qu'on vous a montré, vous allez l'entendre » 255
Didascalies de l'impossible 260
Novarina / Bond : instructions aux acteurs 262

Hommage : Bernard-Marie Koltès 265
La Nuit juste avant les forêts : temps référentiel nul et art du monologue 266
Le masque, le vrai, la fiction : plongée vers le personnage 274

Cinquième cercle : vers le livre 281
Construire avec Marguerite Duras : la fiction se créant à partir d'elle-même 281
L'Été 80 : *retour au réel comme énigme* 282
L'Amour : *la narration filmique comme extension du littéraire* 285
La Mort du jeune aviateur anglais : *énigme, intuition, récit* 290
Vies minuscules, écriture majuscule 295
Le corps écrit : hommage à Jacques Dupin 302
Rythmes de l'écriture : trois états d'une même quête (Conort, Sacré, Emaz) 306
Charles Juliet, déplier le mot « écrire » 313
La Sentimenthèque de Patrick Chamoiseau : sources intérieures de l'écriture 315
Conseils pour l'invention du livre 317

Dans les coulisses du fantastique 322
Le fragment, forme majeure : Maurice Blanchot 325

Remerciements 331
Index des auteurs et des œuvres cités 333

Ouvrage réalisé en Plantin et Gill
par Dominique Guillaumin, Paris